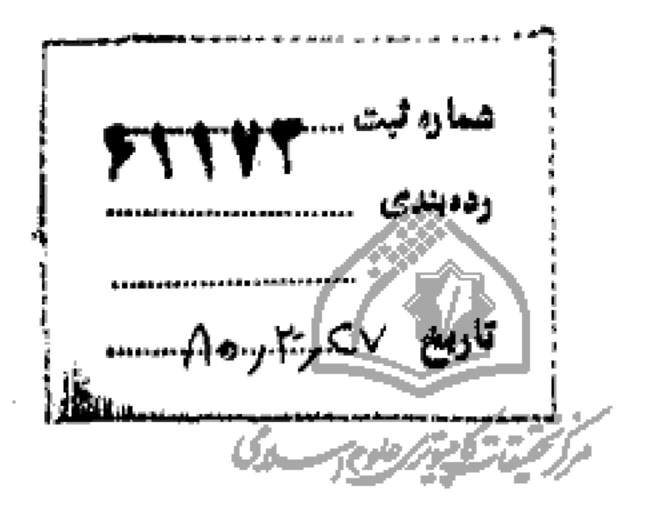


مجلة النقد الأدبي



الشعر العربي الحديث

١/٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السابع ○ العددان الأول والثاني ○ أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٣٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن ١,٠٠٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢,٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات ، مضاف إليها .

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي .

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الشعر العربي الحديث

أمّا قبْل

كل شيء يتجدد على الساحة الأدبية ، فى مجال الإبداع وفى مجال النقد على السواء . وهذا التجدد هو دليل الحيوية ؛ فالحقب التى لا تعرف التجدد هى حقب الجمود والتخلف والتهرؤ الثقافى . والتجدد ينطوى على التغير ، ولكنه ليس مجرد تغير ؛ إنه مجاوزة للماضى المعروف إلى الواقع المستكشف ، وإلى المستقبل المنشود .

وهذا التجدد ، الذى ينطوى على هذا الضرب من التغير ، كثيرا ما يستقبل بحذر شديد بوجه عام ، ولكنه يستقبل أحيانا — من قبل بعض الفئات — بالرفض ، كما يرفض الجسم عضوا غريبا عنه ، أو كما يرفض الشعب غازيا يقتحم عليه أرضه .

إن أى تجدد معناه زعزعة لحالة الأمن والطمأنينة التى استقرت عليها النفوس والعقول ؛ والرفض عندئذ هو إفراز طبيعى لآليات الدفاع عن الذات . وهذا ما حدث على مستوى الإبداع فى مجال الشعر منذ بدأت حركة الشعر الجديد فى أواخر الأربعينيات ؛ وهو ما حدث على مستوى النقد (نظريا وتطبيقيا) منذ أن بدأت مجلة « فصول » مسيرها مع بداية الثمانينيات .

لقد تجدد وجه الشعر مع بداية تلك الحركة ، وما زال يتجدد حقبة بعد أخرى . ومع مضى الزمن ، واستمرار التجريب جيلا بعد جيل ، تراجعت أشكال وجماليات ، وبرزت أشكال وجماليات أخرى ، وما زال الطريق مفتوحا — وسيظل كذلك إلى مدى غير معروف — لأشكال لا حصر لها من التجدد .

وكذلك الأمر على مستوى النظر النقدى ؛ ففى زمن ما يحسب الناس أن العملية النقدية قد بلغت أقصى غاياتها ، تأسيسا وممارسة ، وأنها قد هيأ لها من الأدوات ما يكفى للتعامل مع أى شكل من أشكال النتاج الفنى . لكن الملاحظة تؤكد — من جهة أخرى — أن الممارسة النقدية لا تكاد تستقر على مجموعة متكاملة من المفاهيم والتصورات حتى تبدأ هذه المفاهيم وهذه التصورات فى التهرؤ أو الاحتراق . ومن هنا يبدو فى وقت ما أن ما كان محققا لمطالب العملية النقدية وأهدافها لم يعد كافيا أو ملائما ، وأن العملية النقدية أصبحت فى حاجة إلى أن تجدد جلدها الذى تقادم وتهرأ .

هل يرتبط تجدد الجهاز النقدى بتجدد حركة الإبداع الفنى ؟

يبدو — للوهلة الأولى — أن أى تغير فى القيم الجمالية على مستوى الإبداع يلح فى طلب التجدد على مستوى النظر النقدى . وهذا صحيح فى عمومه ؛ ولكن ربما كان أصح منه أن يقال إن التجدد على المستويين معا ، الإبداعى والنقدى ، يرتبط بمسيرة هذين الضربين من النشاط من جهة ، وبالتغيرات التى تطرأ على البناء الفكرى للأمة بصفة عامة ، وعلى علاقة المبدع والناقد — معا — بالتغيرات التى تطرأ على العلاقات الاجتماعية .

ربما اعتقد بعض القراء — وأحيانا بعض من يمارسون النقد — أنهم فى غير حاجة إلى معرفة النظريات والمناهج الجديدة ، وأعلنوا رفضهم إياها ، اكتفاء منهم بما يسمونه الاستجابة العفوية لما يقرؤون من أعمال أدبية ، أو يتلقون من أعمال فنية . والواقع أن موقف هؤلاء وهؤلاء ينطوى على مغالطة ؛ إذ إنهم نسوا - أو تناسوا — أن أحكامهم التى يصدرونها نتيجة لهذه الاستجابة العفوية ليست فى حقيقة الأمر أحكاما عفوية ؛ إنها تنطوى على قدر من رواسب نظريات أدبية ونقدية قديمة ، أصبحت — مع طول الزمن عليها وكثرة تداولها — فى حكم المنسية . وإذا صح أنه ليست هناك قراءة بريئة فإنه يصح — كذلك — أنه ليست هناك أحكام نقدية بريئة .

وما يقال عن موقف هذه الفئات من القراء والنقاد يقال كذلك عن موقف كثير من المبدعين ، الذين يبدون عدم الاكتراث للنظر النقدى وما يطرأ عليه من تجدد ، ويعلنون أنهم يصدرون فيما يبدعون عن دوافع ذاتية صرف . إن هذا الموقف ينطوى كذلك على المغالطة . ذلك بأنهم — حتى فى حالة اتكالهم المطلق فيما يبدعون على أنفسهم ، فيما يزعمون — ما يزالون مشبعين برواسب كثير من النظريات والأحكام النقدية التى كان لها — ذات يوم — نفوذ وتأثير فى الساحة الأدبية . وكما لا ينشأ الفكر النقدى ويتكون ويتجدد بمعزل عن الإبداع الفنى ، فكذلك الشأن مع الإبداع الفنى ، إنه لا ينشأ من فراغ ، ولا ينمو أو يتجدد بمعزل عن الفكر النقدى .

وحين يحتدم هذا الجدل يكون ذلك علامة على حيوية الفكر والإبداع جميعا .

رئيس التحرير

هذا العدد

تعاود مجلة « فصول » فى هذا العدد الإطلال على عالم الشعر الحديث ، وهو عالم دائم الحضور فى مناطق متفاوتة من دائرة اهتمامها النقدى ، لكنه هنا يتقدم ليحتل مركز الدائرة ، وليصبح بؤرة التجريب الفكرى والمنهجى لشتى المقاربات والبحوث .

بيد أن هذه المقاربات لا تهدف بطبيعة الحال إلى المسح المنظم الشامل لجميع ظواهره وقضاياه ، فهذا ما يتأبى على منطق الاختيار الحر للباحثين من جانب ، والمنظور الحركى للفعل الشعرى الحديث بجميع مستوياته من جانب آخر ، مهما جهد التحرير فى ضبط إيقاع الظواهر والأسماء ، وحاول تفادى الغياب اللامع لكثير منها ، واطمأن إلى عدالة الحس النقدى فى التدارك والتصويب .

وإذا كان نقد الشعر ، فى أقصى طرفه المسنون ، ليس إلا نقدا للحياة بكل ما تنجزه من فكر وفن ، فإن فاعلية المطارحات الجديدة فى استكشافها لظواهر الإبداع ، تكمن أساسا فى قدرتها على توليد الطاقة الضرورية لدفع حركة الحياة الأدبية وتوجيه مسارها ، على نحو ما يتم بشكل فائق عبر القراءات النصية المتعددة .

وتدور مواد هذا العدد حول عدة محاور يخضع بعضها للنسق الزمنى الممتد من مصطلح الحداثة حتى الآن ، ويتشكل بعضها الآخر طبقا لنماذج التصنيف النوعى الذى يميز الظواهر الفنية العامة أولا ، والمحددة بإنتاج شعرى متعين ثانيا ، وتنتظم بقيتها وفقا للون من التجميعات المكانية الشاملة فى نهاية الأمر .

- ويستهل ياروسلاف استيتكيفيتش العدد ببحثه فى « سينية أحمد شوقى وعيار الشعر العربى الكلاسيكى » لإثبات الحضور الموضوعى للقصيدة إزاء التراث الشكلى للشعر العربى ، منطلقا فى دراسته من البحث عن النموذج المثالى المستخلص من التجربة الشعرية العربية ؛ فيرى أن المعيار الحقيقى للاهتمام الشكلى فى الشعر العربى لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر على نحو ما يفهمه النقاد القدماء والمحدثون ، وإن ظلت هناك فكرة محورية لنوعية الشعر العربى موجودة ضمنيا طوال تاريخه ، متحققة فى إطاره البنائى المتمثل فى القصيدة . ويرى الباحث أن هذا المفهوم البنائى هو المفتاح الحقيقى للتراث الشعرى فى كل مراحله وجميع تنوعاته .

ثم ينتقل الباحث إلى تحليل قصيدة شوقى عبر ثلاثة مستويات إدراكية ؛ الأول القراءة المباشرة ؛ والثانى قراءة تحليلية بنائية ؛ والثالث قراءة تقليدية قريبة من الدراسات البيانية والبلاغية ، تتوقف عند الشكل ، وإن كانت لا تغفل النظرة الشمولية . ويخلص الباحث من هذا التحليل إلى إثبات أن « سينية » شوقى تتضمن خلاصة ما يعد الوعى الشكلى البنائى فى الشعر العربى ، وأنها بوصفها قصيدة - أى بما هى بنية - لا تعد تقليدا ناسخا لقصيدة الشاعر العباسى البحترى عن «إيوان كسرى » ، بل هى بالمثل لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكلى التقليدى ، حيث يثبت التحليل أن موقف شوقى إزاء مرآة المعطيات الشكلية النموذجية كان مخالفا للبحترى .

- ويقدم بشير القمرى مقاربة « وصفية سوسيولوجية » لقصيدة أخرى لشوقى هى « الأندلس الجديدة » بمنهج مختلف ؛ حيث يعلق الأمر فى دراسته على مطمحين محددين : -

أ ـ إيصال مصطلحين تجريبيين هما « التعبير الشعرى » و« رؤية العالم » بما هما مقابلان للتعبير النثرى ومغايران له .

ب ـ استخلاص بعض الاستنتاجات التى يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص مماثلة داخل حركة مدرسة البعث الكلاسيكية . وهو يستهل الدراسة بالتفكيك الوصفى ، للنص بداية من العنوان ثم المقدمة التى تعبر عن « صورة الخراب » بما هى خلفية نصية تتحكم فى إنتاجيته فيما بعد ، وتخلق معجما شعريا تابعا لها . فالخراب يحيل على الانهيار الذى يخلق شبكة معجمية توحى به وبغيره ، حيث تتآزر هذه الشبكات وتتضح بما هى وصف فعلى لحالة التفجع ، ثم يخلص من تفكيكه الوصفى إلى أن التعبير الشعرى لدى شوقى له أيديولوجيتان : واحدة « فنية إستطيقية » من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم « البارتى » ؛ وأخرى « رؤيوية » من حيث رؤية العالم والوعى بالمفهوم « الجولدمانى » . وتنعكس رؤية الشاعر فى هذا النص عبر خطاب ذى وجهين ؛ وجه يعكس منطق الأيديولوجية الأرستقراطية الموالية للخلافة

العثمانية بوصفها رمزا سياسيا ودينيا ؛ ووجه يعكس أيديولوجية الفئات الشعبية الموالية . فلغة النص الأيديولوجية متعددة على مستوى الأصوات ، وعلى مستوى نبرات الخطاب الذى يشخص حالة المراوحة بين درجات متعددة من الكلام « المذهبى » و« الشعبى » و« الأرستقراطى » . كما أن اللغة النصية تتلون بالفاجع تارة ، أو تميل نحو الحسرة والأسى أو « تتذوت » تارة أخرى . وينتهى الباحث إلى أن رؤية العالم عند الشاعر مأساوية مشوبة بغلالة من الوجودية ، تريد أن تتمسك بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التى يصدر عنها خطاب النص فى إجماله .

● وننتقل مع على جعفر العلاق إلى منطقة الظواهر الفنية العامة فى بحثه عن « البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة : دراسة فى قصيدة الحرب » ، حيث يلاحظ أولا أن القصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسى والفكرى تنطوى على عناصر مختلفة من الصراع والتصادم بين الأهواء والأفكار والإرادات ، كما أن الخاصية الدرامية للقصيدة تتمثل فى أنها ليست تعبيرا عن تجربة منجزة أو منتهية ، بل إن جزءا كبيراً من ثرائها الدرامى ينبع من كون التجربة تكتسب نموها أثناء نمو القصيدة نفسها ؛ أى أن الدراما تتدرج فى عملية تشكيل التجربة ذاتها .

وفى التعبير الدرامى ، تتنوع عدة الشاعر ؛ فلا ينهض الحوار وحده بمهمة الأداء الفاعل ، بل يمكن لوسائل أخرى ، كتعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية أن تسهم فى إنماء الفاعلية الدرامية للقصيدة . ومن المؤكد أن ما يزيد فى عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكثيف ؛ إذ إنه يضاعف من الشحنة الدرامية التى تعمق توتر الروح وحركيتها ، ويصقل طريقة الأداء ، ويخلصها من الخمود والتفكك . والحرب بوصفها مواجهة ضارية بين الحياة والموت وجه من وجوه « الدراما الكونية الكبيرة » ، ومن ثم فإن قصيدة الحرب حين تتسلح بالتراث رمزا وأفكارا وقيما تتصل بالصدام والبسالة والاستشهاد دفاعا عن الأرض ، فهى تفجر ينابيع الدراما الثرة فى المخزون الثقافى والحضارى للشاعر ، وتتماس مع تجربة الإنسان فى صموده إزاء عواصف الموت والاقتلاع بصفة عامة فى كل زمان ومكان .

والشاعر العراقى فى تعبيره عن تجربة الحرب يتبع مسالك متباينة ؛ فهو يقنع بالوصف حينا ، ويغوص إلى أعماق الحدث حينا آخر ، وهو ينزع إلى التأمل بعضا من الوقت فيمعن فى رصد التفصيلات ، وينحو فى وقت آخر نحو التناول الكلى للحدث . ولا تعنى درامية القصيدة بالضرورة الاحتفاء بعدد من الإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضا غنى القصيدة بالحركة الداخلية ؛ بالفكرة ونقيضها ؛ بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ، وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . وتفصح هذه الطرائق من الأداء الدرامى عن نفسها فى نماذج شعرية كثيرة عند يوسف الصائغ ، وحميد سعيد ، وسامى مهدى ، وياسين طه الحافظ وغيرهم . وقد تمتزج الغنائية بالدرامية فتقترب القصيدة من مفهوم الشاعر « براوننج » للغنائية الدرامية ، وهو ما يعنى اتحادا بين الشكل الغنائى للعمل والعنصر الدرامى فيه . وعادة ما تأخذ شخصية البطل الدرامى فى قصيدة الحرب عناية خاصة بما هى مركز التعبير الشعرى عن الحدث وعن الحالة الدرامية التى تشكلها .

● ويتناول رجاء عيد فى بحثه قضية « الأداء الفنى والقصيدة الجديدة » فيستعرض الإمكانات المتعددة التى أتاحها الشكل الجديد للقصيدة الحديثة من حيث الموسيقى واللغة والصورة والبناء . فاستخدام التفعيلة جعل من الإيقاع جزءا عضويا فى بنية القصيدة التى تتشكل من توترات نفسية فى آنات زمنية تواكبها طولا وقصرا فى السطر الشعرى ، كما أن استخدام اللغة التعبيرية المكثفة بدلا من الوصف المادى المعتمد على اقتناص التشبيهات والتماثلات أدى إلى العزوف عن المعجم الشعرى التقليدى ، وانبثاق تشكيلات تعبيرية جديدة متواكبة مع الواقع الجديد ، حيث تمكنت القصيدة من التعبير عن واقع حضارى شديد التعقيد . وتفرد هذا التعبير بأداء فنى تعددت أشكاله ووسائله وتركيباته اللغوية كما يوضح الباحث فى دراسته .

● أما خالد سليمان فيبحث « ظاهرة الغموض فى الشعر الحر » متناولا لها بالرصد والتحليل فى علاقاتها بالكتابات النقدية القديمة والحديثة على السواء . فيستعرض على المستوى الأول مواقف الجرجانى والآمدى والقرطاجنى من ظاهرة الغموض ، وعلى المستوى الثانى يستعرض مفهومه فى كتابات نقاد الغرب المحدثين ، مرجعا جذره إلى الشاعر الناقد البريطانى « إمبسون » فى كتابه الشهير « سبعة أنماط من الغموض » . ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى تحليل المفهوم نفسه عند نقاد العرب المحدثين ، مثل الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور محمد الهادى الطرابلسى ، ويحاول بتتبع هذين الناقدين أن يبحث العلاقة بين الغموض والرمز ، معترفا بصعوبة الوصول إلى صلب الظاهرة . ثم يقسم الباحث أنماط الغموض إلى أربعة : غموض الرمز ، والغموض اللفظى ، وتعددية المرجع ، واستحالة الصورة ، محاولا رصد بعض الأنماط وتحليلها فى شعر خليل حاوى والسياب ودرويش وأدونيس وغيرهم . وينتهى الباحث فى دراسته إلى أن أنماط الغموض التى عرض لها ليست بحال أنماطا جامعة ؛ إذ إن هناك ما لم يرصد أو يفرد له باب ، كطول الجملة مثلا أو تعقيدها النحوى . وحسب هذه الدراسة - فيما يقول الباحث - أنها تقترب بالقارىء الحصيف من جوهر القصيدة المعاصرة فى أدق خواصها .

● وينتقل بنا محمد العبد إلى دائرة أخرى فى محور العدد ، فيولى فى بحثه « سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور » أهمية خاصة لإنتاج هذا الشاعر على المستوى اللغوى والأسلوبى ، وهذا ما لم يحظ - فى رأيه - بتقدير الباحثين الذين التفتوا فى أغلب الأحيان إلى المحتوى الأيديولوجى فى شعر عبد الصبور ، أو إلى التجديدات المضمونية والموسيقية فيه .

وتقوم الدراسة على أساس خطوتين متتابعتين هما : -

أ - الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية .
ب - وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات .

ويحدد الباحث المثيرات اللغوية الأساسية فى جملة ظواهر هى : التثنية والتأنيث والتصغير والفعل والصفة ، ورمزية اللون والمزاوجة الاسمية ، وتوظيف لغة الحياة اليومية ، والتكرار . ثم يبين بالشرح والتحليل القيمة الأسلوبية لكل من هذه المثيرات . والسمة الأسلوبية فيما يرى الباحث هى التى تتميز بمعدلات تكرار عالية نسبيا ، وهى فى مجموعها تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع ، والسمات الأسلوبية هى ما يكوّن الأسلوب ، حيث يرى أن الأسلوب هو نمط من أنماط التنوع اللغوى بالإضافة إلى أنماط أخرى مثل التنوع التاريخى ، والتنوع الإقليمى ، والتنوع الاجتماعى .

- ويبحث على أحمد الشرع « ملامح الأورفية ومصادرها فى شعر أدونيس » ، على أساس أن أدونيس أحد الشعراء التموزيين الذين تأثروا أيما تأثر بكل من أسطورة تموز وأسطورة الفينيق ، ضمن مجموعة أخرى من شعراء العربية مثل السياب وخليل حاوى ويوسف الخال . ويتتبع الباحث بعض الجوانب الأسطورية التى أغفلها النقاد فى شعر أدونيس ، لا سيما ما جاء من أسطورة أورفيوس منبثا فى شعره ، ناشرا ظلاله وإيحاءاته على تجربته الفنية جماليا ودلاليا . وقد ظهرت الملامح الأورفية أبرز ما تكون فى قصيدة « أورفيوس » و « مرآة أورفيوس » ، كما تأكدت فى عمل درامى شعرى ، طويل نسبيا ، هو « الرأس والنهر » من ديوان « المسرح والمرايا » . ولعل أبرز المصادر التى اتكأ عليها أدونيس فى رسم صورة أورفيوس الأسطورى هو الشاعر الرومانى « أوفيد » فى كتابه « التحولات » ، والدلالتان العامتان اللتان اقتفى أثره فيهما هما : أورفيوس الفنان المغامر ، وأورفيوس العجوز الفاشل . بل إنه نفذ فضلا عن ذلك إلى تفصيلات مقتله والتمثيل به ، ووظفهما توظيفا شعريا متفردا فى « أغانى مهيار الدمشقى » ، حيث تقمص أدونيس شخصية مهيار واستبدلها بشخصية أورفيوس . وقد أفاد أدونيس من مصدر أورفى آخر فى تعميقه لرسم العلاقة بين أورفيوس والنساء ، مشيرا إلى العلاقة بين الذكر والأنثى ، وبين الحياة والموت ، ألا وهو « جمهورية أفلاطون » ، إذ لوحظ أن روح أورفيوس اختارت أن تتجسد فى البجعة ، ورفضت العودة مجددا إلى الحياة من النساء اللائى أهلكنه .

وقد حاول أدونيس أن يمزج مزجا شعريا خاصا بين شخصية أورفيوس وشخصية الفينيق ، شأنه شأن الشعراء الأورفيين جميعا ، كما حاول أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة وأسطورة إيكاريوس والقصص الدينى من جهة أخرى . ويقارن الباحث أورفية أدونيس بأورفية الشاعر « ريلكه » التى تجسدت لديه فى عملين بارزين هما « مراثى دوينو » و « أغانى أورفيوس » ، حيث يتم التعبير عن الرمز الجوهرى الذى تمثله الأسطورة ، وهو فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمى الحياة والموت ، وهذا يميز أورفية « ريلكه » بطابع وجودى واضح ، ويجعل لأفكاره قيمة خاصة تبعده عن الحس العبثى والعدمى . ولا تقتصر الصلة بين أدونيس وريلكه - فيما يرى الباحث - على مجرد الاشتراك العام فى الفكر الأورفى ، بل تتعدى ذلك إلى درجة التقارب فى الرؤية الفلسفية الشاملة ، وفى الأسلوب الشعرى ، وفى الصور الشعرية الجزئية أيضا .

- وعلى المحور نفسه - مع اختلاف المنهج - يدرس بنعيسى بوحمالة « الرؤية الأورفية والوعى الممكن فى شعر الفيتورى » ، ليطرح سؤاله الجوهرى عن طبيعة رؤية العالم عند الفيتورى ، بوصفه ممثلا لفئة أو جماعة هى « الزنوج » على وجه التحديد ، وكيف تستنبط هذه الرؤية من البنية النصية بمستوياتها الجمالية والدلالية المختلفة ، محاولا الإجابة عن ذلك من خلال تحليل واف للمتن الشعرى .

وقد لاحظ الباحث أن هناك زمنية وتاريخية مختلفة فى المعجم الشعرى الذى يلح على الحضور عاكسا طبيعته الإنسانية الحميمة . هذه المرجعية الإنسانية تعتمد على تقاطب ثنائى مركزى بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض . وعلى مستوى المرجعية المجالية نصادف تمركز الثنائية الدالة نفسها التى تنسحب كذلك على المرجعية الزمانية والتاريخية . وقد نهضت النصوص بتبليغ خطابين نازعين هما الخطاب الأسود بوصفه منجزا لفعالية حديثة ، ومنفعلة بالخطاب التاريخى الأبيض بخواصه العدوانية . وقد انتهى الباحث إلى تحديد بنيتين دلاليتين هما : بنية تدمير الهوية ، وبنية استعادة الهوية . ويطلق الباحث على الخلفية التى تحكم آلية اختمار رؤية الشاعر اسم « الأورفية » دون اهتمام بدلالتها الذاتية الضيقة ، بل مشيرا إلى رمزيتها الشمولية الضمنية . لقد اتخذ الإغريق أسطورة أورفيوس رمزا للصحوة التى عرفها الضمير الجمعى الإغريقى ، وقرينة لانبعاث هويتهم الكلية فى مرحلة من مراحل تاريخهم . ولعل هذه القيمة نفسها هى التى نجدها فى كثير من الإبداعات الزنجية شعرا ورواية . والقراءة التحليلية لبنائية المتن الشعرى عند الفيتورى تشى فى نهاية الأمر بنوع من التماثل بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية الأسطورة ، بالإضافة إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية والقرائن التخييلية التى تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، أسهمت بشكل أو بآخر فى نسج الفضاء التعبيرى للنصوص الشعرية .

- ويبحث محمد صالح الشنطى « خصوصية الرؤية والتشكيل فى شعر محمود درويش » متناولا مجموعته الشعرية « حصار لمدائح البحر » برصد خصائص عالمها الشعرى الفنى عن طريق مصطلحين مهمين هما « خصوصية الرؤية » و « خصوصية التشكيل » ، مركزا على الظواهر

الأسلوبية المتميزة والدالة فى تجلياتها التشكيلية التى تفضى برؤية متماسكة متفردة لمرحلة تاريخية حاسمة فى حياة الشاعر ، والقضية التى ارتبط بها .

وإذا كان محمود درويش ينتمى ، على المستوى الزمنى إلى الجيل الثانى من شعراء المدرسة الجديدة فإنه ينتمى على المستوى الفنى إلى جيل الريادة والتأصيل فى الشعر الفلسطينى الحديث . وقد بدأ شاعرنا غنائيا فى أعماله الأولى ، وانتهى إلى كونه شاعرا ملحميا فذا فى أعماله الأخيرة ، وهذا يتيح لدارسه فرصة الحديث عن تمثيله لتيارات تعبيرية متباينة فى شعرنا العربى المعاصر ، تتسع لتصل إلى الربط بين الطرائق الأسلوبية فى شعر نزارقبانى ومظفر النواب من طرف ، والطرائق الأسلوبية عند أدونيس وعفيفى مطر من طرف آخر . ويرى الباحث أن قصائد الديوان تدور حول محور جدلى أساسى ينهض على تراسل الزمان والمكان ، ومنه تنبثق سائر الثنائيات الضدية التى تشكل قطبى المعادلة الدالة فيه . ويلعب تيار « الغناء/الحوار » فى تقاطع طرفيه دورا مهيمنا فى تشكيل البناء المعمارى للقصائد كلها فى هذه المجموعة . وتنحصر الأنماط هنا فى ثلاثة : النمط البنائى المغلق أو الدائرى ، والنمط الملحمى ، ونمط المذكرات الشعرية . ولكن الشاعر يعمد فى كل الأنماط إلى إقامة توازن فريد بين نظام « الشفرة » ونظام « الرسالة » ، أو « نظام الترميز » و « نظام التوصيل » . ويخلص الباحث من تحليله لبنية التعبير الشعرى فى المجموعة إلى أن مناحى التفرد والخصوصية فى رؤيا الشاعر لا تنبع من كونه يصطنع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد فى شعر الحداثة ، بل تنبع من كونه يوظف هذه الأدوات السائدة ويستنطقها بصورة خاصة على جانب كبير الخصوبة . ويرى الباحث أن أبرز الخواص المميزة لبنية التعبير الشعرى عند درويش تتجلى فى سيطرة النشيد ، واعتماد الصياغات المتعددة على إيقاع الحروف ، والتكرار ، واستخدام الأسطورة ، واستدعاء الشخصيات التاريخية والمعاصرة ، والتركيز على الصورة الشعبية فى سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، وخاصية التناص ، وتوظيف الاستفهام سمة أساسية فى تقنية التداعى .

- ويطرح شاكر عبد الحميد مفاهيم « الحلم والكيمياء والكتابة »أساسا لقراءة فى ديوان « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » للشاعر « محمد عفيفى مطر » ، فيرى أن إمكانات الإنسان تتمثل فى شكل دوافع تسعى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ، وهذه الأشكال تحمل الطاقات الكامنة عند المستوى الأعمق من الوعى ، حيث يتم التعبير عنها صورا وأنماطا رمزية للرؤى والنشاط السلوكى .

وفى حركة دينامية متجددة بين الداخل والخارج يعيد الشاعر اكتشاف عالمه الداخلى مرة أخرى ، مفجرا منابع الخصوبة والثراء ، محولا الحلم إلى كتابة ، والكتابة إلى كيمياء . والمنطلقات الأساسية التى يتكىء عليها عالم الشاعر محمد عفيفى مطر تتمثل فى عدة محاور مهمة تعكس الرؤية الفريدة للوجود وتبلورها . هذه المحاور هى فى تقدير الباحث : الحلم ، والسيمياء العربية ، والكتابة المجاوزة ، والزمن بأبعاده الثلاثة ؛ الماضى والحاضر والمستقبل .

ومحمد عفيفى مطر فيما يرى الباحث شاعر صعب ، لكنه ليس غامضا . وصعوبته نابعة من فقداننا كثيرا من مفاتيحه . وتمثل المحاور الأربعة السابقة فى مجموعها مفاتيح لحل شفرة شعره . إن فلسفة « الفيض » مثلا تبلور صورا وتركيبات ورؤى متعددة فى شعر عفيفى مطر ، كما يضىء الموروث الدينى الإسلامى بوصفه ذاكرة جمعية مساحة غالبة من هذا الشعر . والفكر الهرمسى المصرى والإغريقى القديم يمثل عنصرا ثالثا يسم بنية التعبير الشعرى عنده .

الشعر إذن عند الباحث سيرة ذاتية وسيرة كونية فى آن واحد ، والكتابة فعل خصب كالحب ، وخبرة صوفية تجاوز الظاهر المحسوس ، والعناصر كلها برمزيتها وإيغالها فى عالم الذات تحيل إلى عالم الواقع ، وتوحى بالأمل فى التجدد والخلق والتقدم ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحوش القديمة .

- وتدخل بنا فريال جبورى غزول إلى دائرة نوعية أخرى من البحث ، فتكتب عن « لغة الضد الجميل فى شعر الثمانينيات : النموذج الفلسطينى » ، موضحة أن أمام الشاعر الفلسطينى عقبتان مرتبطتان باللغة والشعر ؛ إحداهما مواجهة الخطاب الأيديولوجى العربى الرسمى ؛ والأخرى معارضة الخطاب الشعرى العربى الراهن ؛ ولهذا يصبح الشاعر بالضرورة « الضد الجميل » للسلطة من خلال تمسكه بجماليات الصراع إن لم يكن بفعل انتمائه المحدد . كما أنه يمثل النزوع الدائم إلى الانفلات من الخطاب الشعرى السائد بابتذاله وطول تداوله ، حيث يتجسد هذا النزوع فى فعل الإضافة أو فعل التوسيع أو فعل المجاوزة .

والشعر الفلسطينى فى الثمانينيات يشف عما يمكن تسميته لدى الباحثة « باللغة الفضة » ، أى اللغة الناعمة الناضرة البكر ، حيث يلوّح الشاعر ولا يصرح ؛ يقتنص الجمالىّ فى اليومى ، ويفجره بالدلالة بعيدا عن الصراخ والاستعطاف والتشهير والإدانة ؛ يستشرف المستقبل ولا يندب الماضى أو الحاضر . وهذا الشاعر الجديد يستخدم عادة المناقضة البلاغية والتهوين الأسلوبى عوضا عن التهويل البيانى والمزايدة الكلامية ؛ فقصيدته إذن تفلت من التقريرية والعاطفية والخطابية ، تلك السمات التى تسم القصيدة الستينية والسبعينية ، لتسعى سعيا هادئا نحو التكثيف والإشارة وتوليد المفارقة . و« التيمة » التى تطغى على الشعر الفلسطينى الثمانينى هى الغياب ، وهو يشمل المنفى ولكنه يجاوزه فى الدلالة والتجريد . ويصبح الغياب كثيفا وعينيا من خلال استخدام تراكيب ومفردات لغوية تشى بالحضور العيق ، كما نلمح فى قصائد « يوسف عبد العزيز » و « وليد خازندار » و « راسم المدهون » و « مريد البرغوثى » . ولا تستوقفنا القصيدة - فى تقدير الباحثة - بفلسفتها

أو أيديولوجيتها ، ولا بإيقاعها وعلاقاتها التناصية ، وإنما تستوقفنا بكلماتها ، وتضاريسها ، وتجعلنا نتلمس تفصيلاتها وتموجاتها ونستمتع بها عضوا عضوا ، لذلك فإن الشاعر الفلسطيني الجديد بلغته وجمالياته ومكابرته الثورية يتفرد وينتمي في الوقت نفسه .

● ويقدم أمجد ريان دراسته عن «الشعر البحريني في ضوء التغير الاجتماعي» من خلال نموذجين مهمين من شعراء البحرين ، وهما الشاعر علي عبد الله خليفة ، والشاعر قاسم حداد . وهو يرى أن تجربة الشاعر الأول تثرى غنائية القصيدة العربية من خلال حوار بين عدة مستويات رئيسية ؛ حيث يتوزع عالمه الشعرى على ثلاثة محاور تتجادل حينا وتتوازى في أحيان أخرى ؛ وهي ذاته ، والمخلص ، والحبيبة الوطن . وتعتمد الصورة عنده على البلاغة التقليدية غالبا ، إلى جانب بعض الصور الحداثية . كما تنتمي موسيقاه للنسق الذي نشأ مع ولادة الشعر الحر ، وإن كانت لغته تمثل أحيانا تداخلا بين العامية والفصحى في محاولة لإحياء الطقس الشعبي . فقصيدته بشكل عام بسيطة البناء ، متوسطة الطول ، لا تعتمد أي تقسيم داخلي ، لأن هم الشاعر هو التعبير عن معاناة شعبه ، وبخاصة فقراؤه، وليس التجريب الطليعي .

أما الشاعر الثاني فتطرح تجربته مشروعا شعريا يختلف جذريا عن النمط التقليدي ، حيث تتنوع الموسيقى عنده بداية من الاعتماد على فكرة الوزن ، إلى الاعتماد على فكرة الإيقاع الشامل للتجربة في الشعر النثري . كما يخوض مغامرة خلاقة مع اللغة من حيث البنيان الصرفي والاشتقاق ، وكذلك يحتفي بإدخال القيم البصرية التشكيلية إلى عالم التجربة الشعرية . وتتنوع أطوال قصائده بين التوسط والقصر و « الميكرو وقصيدة » أو القصيدة الومضة التي تتكون من سطرين أو ثلاثة ، فيقدم الباحث دراسة لمسالكها المتعددة عند الشاعر ، وينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الشعر البحريني الجديد يمثل رافدا أساسيا من روافد الشعر العربي المعاصر بكل تطلعاته ومعاركه وآفاقه .

● ويختم عبد الله الغذامي هذا المحور ، وملف العدد كله ببحثه عن « نماذج للمرأة في الفعل الشعرى المعاصر » ، حيث يبدأ دراسته متوقفا عند لوحة المرأة في الموروث العربي ، وتجلياتها في صور مختلفة « موءودة ، معبودة ، ملكة ، إنسانة ، واهبة النماء للأرض » . ثم يتقدم في بحثه ساعيا إلى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعرى ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هو في حقيقته تجليات للتصور الباطني لدى أصحاب هذا الموروث الشعرى ، وذلك من خلال تحليله لثلاثة نماذج شعرية مختارة يراها ذات طبيعة نمطية دالة .

الأول نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا هو حسين سرحان ، حيث تعد قصيدته إفرازا نموذجيا للدلالة النصوصية عن المرأة كما هي في الذهن العربي الجمعي ، فهو يبعث صورة المرأة/الموت في الموروث العربي ، حيث يأتي الحب والموت معا معادلين مصيريين للمرأة .

والثاني نص رومانسي للشاعر غازي القصيبي ، يحمل مفارقة جذرية عن سابقه حيث يقتحم هذه الصورة الموروثة بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر ، يتعادل مع السابق وينافسه ، فيتحقق الخطاب المباشر للمرأة عنده ، وتصبح سببا لحياة الرجل ومصدرا لسعادته ، حيث يعبر عن نموذج المرأة/الحياة . وإن ظلت المرأة عنده حضورا أنثويا خالصا بلا إرادة ولا فعل .

أما النموذج الثالث فهو نص حداثي للشاعر محمد جبر الحربي يفتح أفقا جديدا لنفسه ولما يفضي إليه من دلالات ، حيث تحقق قصيدته صورة مختلفة لامرأة جديدة ، تخترق القيد فترفضه ، وتحقق نصا ذا رؤية جديدة ، يعبر عن نموذج المرأة/الفعل ، المواكب للتطور الشعرى والحضاري للإنسان العربي .

التحرير



من المحاور القادمة لمجلة « فصول »

- النقد العربى الحديث
- الأدب والتكنولوجيا
- توفيق الحكيم





منذ شهرين فقدت الأمة علما بارزا من أعلامها ورائدا من رواد أدبها وفكرها في العصر الحديث ، امتد عطاؤه قرابة ستين عاما ، لم يتوقف خلالها نبضه أو تخفت حرارته ، هو الأديب المفكر وشيخ كتاب المسرح توفيق الحكيم .

ولما كنا في مجلة « فصول » نلتزم في كل عدد منها بتقديم مجموعة من الدراسات التي تنتظم حول موضوع بعينه . فقد شرعنا في الإعداد لإصدار عدد خاص منها عن توفيق الحكيم ، يأتي في تاريخه بالنسبة لما سبق إعلانه من محاور الأعداد القادمة . ونحن نهيب بكل الدارسين في الوطن العربي ، الذين يعرفون للراحل مكانته ، أن يسهموا معنا في الكتابة عنه في هذا العدد .

سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي

ياروسلاف استيتكيفتش

أهي صدفة أم هو تصميم أو لعله من طبيعة الشعر لدى أحمد شوقي أن طرقه لموضوع مثل موضوع الأندلس كان مرتبطا ، بل ملتزما ـ عن طريق التداعي والتجاوب ـ بشكل بنائي معين وبمعان بل بألفاظ مفردات ذات تَعَبُّق ومعالم تراثية ؟

ومن هذا التماثل الذهني التام لدى أحمد شوقي بين بلاد الأندلس بمفهومها مكانا وزمنا لهما مغزى تاريخي معين ، وبين الموقف التجريبي المتوارث في الشعر العربي من زمن الفقدان المطلق ومكانه . هذا التماثل الذي قد تأصل في منظور الشاعر الجمالي حتى أصبح شيئاً عفوياً وعضوياً . وقد يكون هذا سبباً من أهم أسباب تقليدية ـ أو بعبارة أصح ـ تراثية الشعر الذي قاله أحمد شوقي وهو في تلك البلاد ـ أي الأندلس ، ولا يعتبر شعره هذا كما سنرى على سبيل تجديد التراث الشعري بصفته تراثا نظريا مجردا ، كما أنه لا يعتبر محاولة لبعثه لأنه كان قد مات ، كما أنه أيضا لم يكن نقلاً لنماذج شعرية بذاتها بصفة نموذجيتها وقربها من مثل عليا متفق عليها مسبقا استغناء عن تقليدها احتراما لمهنة صنع الشعر . فكل هذه الأغراض أو الاعتبارات ـ إصلاحية كانت لتربة الشعر البور أو تعليمية أو إنشائية ـ كانت بعيدة كل البعد عما ينويه الشاعر ، لأنه مع اقترابه في مرحلته الأندلسية من أنماط شعرية تراثية لا يستجيب إلا لما هو أعمق وأصح صدى في نفسه الشاعرة الواقفة هنالك في تلك البلاد ، ذلك الوقوف النموذجي السرمدي القِدَم على منبع الحزن الذي لا منبع للحزن في التراث العربي غيره . فلندع الشاعر نفسه[1] يذكرنا بكل مباشرة بتفكيره في « سينية البحتري » كلما وقف بحجر أو أطاف بأثر «[1] وبتلقائية هذا التفكير ، وأنه في حالات تأثره بإلحاح تواجد معاني ذلك النموذج البعيد في ذهنه قد أنشد فيها بينه وبين نفسه » [٢ : ٤٥] بيتا من اشعر كان يجول في خاطره جولاناً إجبارىُ الإصرار :

وعظ البحتري إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس [٢ : ٤٥]

هذا الاعتراف من ناحية أحمد شوقي مع مماثلة البحر (الخفيف) والروى (السين) بين قصيدة البحتري ـ ذلك المرشد الوجداني في جولات الشاعر الأندلسية ـ وبين البيت الذي أصبح نواة ومنطلق إيقاع لقصيدته الذائعة الصيت هي الأخرى باسم السينية ـ محضا كل شفافية الروابط هذه بين الدافع الشكلي الأول وبين الكائن الشكلي النهائي ، ربما لا تجاوز ربط الذرة بالذرية سواء بالمعنى المجازي أو بالمعنى الاشتقاقي .

على أية حال ليست المسألة مسألة تقارب التقليد أو التباعد الإبداعي المبتكر بين سينيتي البحتري وأحمد شوقي كما لو كان بيناً في ذاته أن إحداهما ممود النسب والأخرى فرعه ـ حتى وإن كانت تلك المسألة قد شغلت أذهان النقاد فيما مضى بعض الشغل . فليس هذا هو المشكل ولانطرحه بالمفيد نقدياً ، بل إن ما يهمنا نقديا ومنهجيا هو إثبات الحضور لقصيدة أحمد شوقي كبنية لفظية معينة ضمن المفهوم الأوسع الراسخ تاريخيا لهذا الشكل المعقد التكوين والبناء المسمى نوعيا ، بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربية . إن فعلنا ذلك ، أي

إن أثبتنا الحضور الموضوعي لقصيدة أحمد شوقي إزاء التراث الشكلي النوعي للشعر العربي ، وجدنا في الوقت نفسه أن ارتيابنا بين « السينيتين » وامتراءنا في كيفية الربط بين السابقة واللاحقة منها يقلان أهمية ، وأن ما يبقى إنما هو عمل شعري معين لشاعر معين نشعر بوجوده في محيط من التجربة الشعرية العربية الشاملة شكلا ومعنى ؛ كما أننا نشعر بل نعرف يقينا أن هذا العمل الشعري إن كان بينه وبين غيره شبه جذري حقيقي فإنه بادىء ذي بدء شَبَهُ شيء فَرَضَ علينا تجْرِبَتَهُ الحسية التي تكاد تكون مرئية ومسموعة وحتى ملموسة بذلك « الغير » النوعي الأقرب ما يكون إلى قالب ذهني مجرد أو إلى صيغة إدراكية مهيمنة تحيط بكل طارف وتليد في الوعي العربي باللفظ الشعري ، بإيقاعه المتآلف المتداعي وبدراية ضمنية للأشياء والأمور والرموز ، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيمي متوارث أطراً وأشكالا بنائية لا يعرف الشاعر العربي لها بداية كما أنه طول قرون لم يتساءل متى وإلى أين ستنتهي .

فعلينا أن ننظر إلى قصيدة أحمد شوقي السينية ــ وهي هذه التجربة الشكلية وغير الشكلية ــ من خلال ذلك المنظور الشمولي بصفته المعادل الموضوعي الحقيقي لقصيدة شاعرنا أو لقصيدة أي شاعر آخر يقع في نطاقه الزمني حتى وإن كان هذا المنظور دخيلا بل غريبا على التفكير النقدي المنهجي في الزمن الذي قيل فيه هذا الشعر ــ وبالتالي حتى وإن كان المقول الشعري بشكله المتكامل ، ببدايته ونهايته وبترتيبه الداخلي وبمنطق هذا الترتيب ، أمرا لم يكد يذكر في النقاش النقدي .

أما الذي نوقش والذي طبق منهجيا فليس إلا ذلك المنظور اللابنائي القائم على وحدات القصيدة الصغرى والمعتمد أساسا على وحدة المعنى عبارة أو جملة ، ولا معنى إن لم يكن « مفيداً » أي إن لم يتم بكل إيجاز واستعجال في حدود يفرضها بيت من الشعر ؛ ولا يبقى في هذا المنظور بعد هذه الوحدة الأساسية إلا وحدة المعاني المكونة من تلك الوحدات « المفيدة » بفضل تواجدها مستودعةً في إطار أوسع يعتبر موضوعا ــ أو « غرضاً » إن دققنا معجمنا الاصطلاحي . على أننا مع حصولنا على هذا التعريف الاصطلاحي للغرض بما هو موضوع لم نبلغ شأوا بعيدا فيما نحن فيه بل نجد أن القصيدة كذات شكلية يكاد لا يقع لها ذكر اصطلاحي في نقاش المعنى أو وحدات المعنى في الشعر[٢] وأن ثمة أغراضا مختلفة كلها ــ على اختلافها تمكث معا في دار واحدة كما لو كانت غرضاً . فتكون مثل هذه الأغراض شيئا ضمنيا موجودا بتلقائية العادة في هيكل غير بادٍ بدقة نظرية ، ويكون عدد الأغراض ونوعها حسب تنوع الموضوعات في أقسام ذلك الهيكل : فإن تكن أقسامه ثلاثة كما هي العادة كانت الموضوعات هي الأخرى ثلاثا ، وبالتالي تصبح القصيدة من زاوية النظر تلك ثلاثية الأغراض . وهذا تقريبا كل ما يهم الناقد التقليدي المنهج كما أنه أيضا خلاصة مشكلة ربط « سينية » أحمد شوقي بـ « سينية » البحتري ، لأننا إن ملنا إلى المنهج التقليدي المومأ إليه وجدنا فعلا بعض تشابهات بين القصيدتين كلها محصورة في المفهومين التقليديين لوحدتي المعنى السابقي الذكر .

أما وحدة المعنى التي هي في نفس الوقت الوحدة الشاملة للمعنى الكلي في هذا الهيكل المجهز للمعاني « المفيدة » وللأغراض - موضوعية كانت أم « على نية » ــ فكما قلنا يكاد لا يقع لها ذكر في المناهج النقدية التقليدية بل أكثر من ذلك ليس لها دور فعال في ذلك النقد إلى حد كبير

لأن ما يقوله صاحب « الموازنة » الآمدي لا يريحنا بل يحيرنا بعض التحيير : فمن قصده المنهجي أن يوازن بين قصيدة وقصيدة من شعر أبي تمام والبحتري إذا اتفقت قصيدتاهما في الوزن والقافية ، ثم بين معنى ومعنى ، ثم أن يقول « أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى[٣] » .

فليست المشكلة هنا وحدها أن الآمدي لا ينفذ هذه الفكرة عمليا في متن كتابه بقدر ما هي في اتخاذه اتفاق الوزن والقافية أساسا منهجيا لنوع من التحليل المقارن يتناول أعمالا شعرية على مستوى الشكل الكلي أو البنائي فيتركنا مثل ذلك الناقد نتساءل : أين هذه القصائد الكاملة ــ أو حتى شبه الكاملة ــ التي قد وعدنا الآمدي بعرضها ، وما هي العلة المنهجية التي تجعل الناقد يختار نماذجه للمقارنة ، أو الموازنة على مثل هذه الأسس المرفوضة حتى في نقد السرقات السيء الطالع الطويل الأمد[٤] ؟

وثمة ناقد آخر يوشك أن يحقق ما لم يحققه الآمدي أي أن يتخذ القصيدة برمتها ــ تقريبا ــ مراما ومرمى للعمل النقدي وبالتالي يجعلنا نقترب بخطوة واحدة ــ أو بخطوة ــ من المفهوم الاصطلاحي للقصيدة كوحدة شكلية ذات معنى تتجاوز الجزئيات الشكلية والمناهج البلاغية البحتة المبنية على المفهوم الجزئي وحده للمقول الشعري ؛ وهذا الناقد هو أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني . على أن منهج الباقلاني هو الآخر لا يقدم إلا تراكما أو توسيعا كميا لجزئيات شكلية للمعنى من حيث إنه يتناسى الوحدة الكبرى التي لا نعرف عنها في النهاية أكثر مما عرفناه في البداية لأن في آخر الأمر لا يهم هذا الناقد إلا الصيغ البلاغية وبعض مسائل عقائدية[٥] .

فندور في جولاتنا ونرجع لبداية الإطلاع في تاريخ نقد الشعر العربي على القصيدة كوحدة شكلية فنرتاح إلى تلك البداية مع بساطتها أكثر مما ارتحنا إلى المدارس البلاغية المتفاصحة . فنفهم مثلا من قول ابن سلام الجمحي بأن « أول من قصد القصيدة وذكر الوقائع هو المهلهل بن ربيعة التغلبي[٦] » أن الجمحي يعير أهمية كبيرة للبنية التاريخية على أن ثمة شكلا كليا لقول الشعر العربي يقال له القصيدة ويبدو أيضا أنه يوشك أن يزعم بأن مع تكوين هذا الشكل الكلي يقع انطلاق حقيقي في الشعر العربي نحو مرحلة النضج[٧] .

وثمة أيضا الجاحظ مع تفريقه بين الطوال من القصائد وقصارها ومع إثباته بهذه الطريقة وجودا اصطلاحيا لكل منها وتلويحه بأن لها ميزات شكلية خاصة تتطلب من جانب الشعراء وعيا شكليا وميلا أو موهبة من نوع معين[٨] .

ولعل أبرز صوت في هذا السياق هو صوت أبي علي محمد بن الحسن الحاتمي (القرن العاشر م) صاحب « حلية المحاضرة في صناعة الشعر » . وقد رأى الحاتمي القصيدة بناء متماسك الأجزاء مثل الجسم الإنساني . وكان لتشبيهه هذا بعض انعكاس في النقد العربي . إلا أن المسألة لم تتجاوز إثبات فضل حسن التخلص .

برغم كل هذا التجافي من جهة النقاد عن لفت النظر نحو الشكل الكلي للمقول الشعري كان هذا الشكل ــ مع غرابته التي كانت قد أصبحت ألفة ومع تعقده الذي كان قد تحول إلى بداهة ــ ما زال يمتد زمنيا جيلاً بعد جيل يتوارث ويتواصى به . كان شعراء العصر الجاهلي

يمارسون شعرهم من خلال هذا الشكل بهذه الألفة بل بالبداهة الكاملة وأصبحت ممارستهم له بفضل إثبات تاريخيتها قانونا أو معيارا أو عمودا للجانب الشكلي الكلي أكثر منه للجانب البلاغي والبياني الجزئيين ، مع أن النقاد استمروا جيلا بعد جيل وهم لا يتنبهون إلا للجزء بغض النظر عن الكل .

وهكذا إن أردنا أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشخيصها وتطورها الأفقي فعلينا ألا نسأل النقاد أسئلة لا جواب لديهم عليها . وإن كان ثمة حوار حول هذا المشكل فمحورنا الوحيد الذي يمكننا أن نناقش معه الشعر العربي على صعيد الشكل الكلي ـ أي القصيدة ـ إنما هو الشاعر نفسه دون وساطة ودون شفاعة . وبالتالي إن أردنا أن نتوغل في مسائل تخص بناء قصيدة ما لشاعر ما من الشعراء الجاهليين فعلينا أن ننظر إلى تلك القصيدة أولا في إطارها الجاهلي الجماعي لكي نثبت أهي نادرة النوع في تكوينها أم نموذجية وما درجة تماسكها وتكاملها الشكلي . أما الخطوة الثانية فلعلنا نلتفت بها إلى إطار زمني مختلف ـ أموي مثلا ـ فنسأل شاعرا مثل ذي الرمة بعض الأسئلة عن قصيدتنا الجاهلية : عن تقنية بنائها وعن معنى تلك التقنية وذلك البناء .

وقد يكون سؤالنا الأول : لماذا كرر الشاعر الأموي في كذا وكذا قصيدة من صنعه البناء الرئيسي لتلك القصيدة الجاهلية بسياق أقسامها الموضوعية الثابتة والاستدامة العنيدة في نطاق معان (أي موتيفات) تلك الأقسام . فيرد علينا الشاعر الأموي بأنه أصلا لا يدرك لماذا فعل ما فعله ولكنه لم يستطع أن يلفظ غير هذا الكلام وبهذه الطريقة ؛ كما أنه يظن أنه من مرقبه الاعتباري لا يرى العالم من حواليه إلا من خلال هذا الشكل وهذه الموضوعات والمعاني ، ويعلق أن عالمه هذا ليس ماديا محضا محصورا في حدود الأرض تحت قدميه ورقعة السماء فوق رأسه والآفاق فيما بينهما ، بل هو يشمل زمنه ويتخمر في إرادته ، والذي يعنيه بزمنه وبإرادته يكون أيضا أزمنة أهله وقومه وإراداتهم ، وكل هذه الأشياء معا تعني تاريخا وطريقا حيويا مشتركا يمتد في اتجاهين مضادين : نحو الماضي ونحو المستقبل ، أما ما بينهما فهو عين الطريق أو الحاضر الذي لا وجود زمني له إلا في يقظة الوعي .

قد عبر عن هذا الاستقطاب وعن قلق الإنسان المتسكع بين هذين القطبين شاعر آخر من عصر غير العصر الأموي تمتد وتنطوي معظم قصائده على الطريق الذي هو مجرى وعيه وتعنيه الوجودي :

وكفى غراما أن أبيت متيما
شوقي أمامي والقضاء ورائي[9]

إلا أن ذا الرمة يقول لنا إنه قد أدرك من القصيدة الجاهلية التي عرضناها عليه افتراضا أن الشوق كل الشوق في تلك القصيدة مسقطه وراء الشاعر الجاهلي وأن القضاء هو الذي أمامه[10] . فإلى أين وإلى متى يكون هذا الشوق ؟ هل إلى تلك الدمن والأطلال وإلى « الوحي في سلامها » ؟ ما معنى كل هذه الآثار التذكارية التي تستوعبها كلها دار ميّة ؟ أليست دار ميّة هذه من ورائها أيضا شوق وحنين إلى ماض أبعد قدما من أي شيء قديم ملموس أو مرئي . . . وما هو أبعد شيء في وعي الإنسان ؟ هذا هو السؤال الذي يرد به ذو الرمة على سؤالنا الساذج الأول . فيستأنف الشاعر الأموي تأملاته حول القصيدة الجاهلية ويقول لنا إن الماضي يعيش في ذكرياتنا من خلال طاقات خاصة تجرده وتحوله إلى حنين مطلق ، وهذا الحنين لا يموت أصلا لأن جذوره قد تأصلت في تلك الرياض والخمائل السرمدية المعروفة بأسماء كثيرة ـ من بينها الطفولة الأولى ورحم الأم وروضيا الحب المطلق وفردوس الإنسان الكامل الأول .

أما الشاعر الجاهلي فلم يرض أن يقول بكل هذا جهارا لأن لغة الشعر مع كل إشراقها فهي في نهاية الأمر مستودع أسرار . فتحدث هذا الشاعر بغموض كما يتحدث حافظ أسرار وسادن معبد وكانت ألغازه أولا عن أطلال أشياء مضت وعن أشكال مستديرة سماها ديارا وعن دمن وعن استحالة الوصال وعن بعض أشياء أخرى مثل الأثافي وكان ثمة أيضا وأبداً سؤال بلا جواب .

ففهم الشعراء من هذه الألغاز اللغوية ما فهموه ، وحتى في العصر الجاهلي كان اللغز قد أصبح واقعا إدراكيا ولم يتساءل أحد عن معنى الدمن مثلا أو عن معنى الأثافي أو حتى معنى الأطلال وعن ذلك السؤال الإجباري ، مع أن تلك الكلمات كانت معبّقة طيبا عجيبا وإيماءات تاريخية واشتقاقية أعجب . فبقيت لغة الشعر هذه في حالة كما لو كانت حالة ما وراء الوعي أو التنويم ممزقة ما بين الظاهرية المبسطة المفرطة والمجازية المفتوحة على مصراعيها . كانت مثل هذه اللغة ومثل تلك الصور تسمح للشعراء بأن يفهموها كما يريدون وحسب مستويات إدراكهم لأسرارها التي كانت توشك أن تصبح ألغازا .

هذا مايحاول أن يقوله لنا ذو الرمة بلغته الحقيقية التي هي لغة ديوان الشعر ـ فليس هذا افتراضا منا خارج ما تسمح به قراءة شعره . فقصائده كلها يمكن أن نعتبرها التفسير الحقيقي المعتمد عليه ـ أو التحليل الضمني ـ للشعر العربي كما توارثه هو وكما توارثه منه ومن أندادة أجيال متواصلة من الشعراء ؛ لأن من إدراك شاعر واحد من هذه الزمالة الشعرية التاريخية ـ ومرة أخرى نفضل أن نرجع إلى لحظة معينة وهي لحظة ذي الرمة ـ من خلال مثل هذا الإدراك المفرد نستطيع أن نطلع على ما لا يهتم به النقاد مع أهميته الملحة : وهو وجود لغة الشكل الشامل في الشعر العربي ـ أو وجود لغة القصيدة كإيماءة كبرى ذات معنى ؛ لأننا حتى وإن حللنا بعض الألغاز اللغوية الصغرى من تلك المجموعة التي عثرنا عليها عند تساؤلاتنا الأولى حول معنى مستهل القصيدة الجاهلية ، فأمامنا تساؤلات أخرى متواصلة متشابكة تطاردنا على طول قراءتنا لقصيدتنا الجاهلية الأسوة .

فلنلتفت مرة أخرى إلى الشاعر الأموي ونطلب منه التفسير أو الترجمة للغة تلك الإيماءات الكبرى . فيرد الشاعر الأموي بأن كثيرا ما يكون تفسيره في توسعه أو تكبيره لتلك الإيماءات : فهكذا يحاول عن طريق الكم لعله يسفر عن الكيف كما نفعل نحن الآن بالتصوير المكبر . وإيضا تنويعاته وتغييراته لبعض الصور والمعاني ـ وقد تعودنا على تسميتها بتجديدات ـ إن اعتبرناها بعين صحيحة الاعتبار وجدناها هي الأخرى مسايرة لما يشبه قانونا ضمنيا لا يختلف عما تجرى عليه القصيدة الجاهلية بل يثبته .

فنجد ذا الرمة مثلا وهو يركز في نسبة عالية من قصائده على القسمين الأولين من شكل القصيدة الثلاثية الأقسام ـ أي على النسيب والرحيل ـ مع أنه يهمل أو يكاد القسم الثالث الذي يتراوح مجاله بين الافتخار القبلي أو الافتخار الذاتي أو المدح . وحتى إن

افترضنا أن بعض قصائد ذى الرمة قد جاءتنا مجزومة الشكل أحسسنا بأن من وراء عملية ذلك الجزم منطقا شكليا معينا يفصل ويختار حسب إحساس مرهف بنوايا شكلية لدى الشاعر نفسه . فيتبين لنا من خلال التنويعات التي لا يدرجها في شكل القصيدة أنها ليست تصرفا مستهترا في شكل أصيل بقدر ما هي محاولة لفهم ذلك الشكل الأصيل . فينبهنا الشاعر الأموي إلى أن الحركة العاطفية في القصيدة يمكنها أن تنطوى على نفسها فترجع بعد رحلة تشبه طوافا إلى نقطة البدء مثلما فعل لبيد بن ربيعة العامري في قصيدته البائية[11] . فيطوف الشاعر الأموي هو الآخر . ويرجع أو بالأحرى يجعل رحلته محاولة لحاق بكل ما ضاع عليه من تلك الديار الموحشة التي كانت وسوف تبقى للأبد دارمية . فتتحول رحلة اللحاق بالمستقبل إلى رحلة عودة إلى الماضي . وتتكون بهذه الطريقة نواة قصيدة غنائية من نوع يكاد يكون جديدا من حيث إنه يثبت للقصيدة شكلا مبنيا أساسا على جزئيها الأولين ـ حتى وإن بقيت ثمة رواسب شكلية من الجزء الثالث الذى يمكننا القول بأنه بمقتضى هذا الإطار المتوائم الحركة العاطفية قد تحول إلى نوع من الانطواء على الذات بدلا من كونه منفذاً إلى نطاق موضوعي خارج هذه الذات حسب ما يحدث في القصيدة الجاهلية النموذجية . وهكذا تصبح القصيدة ككل إشارة أو تلميحا إلى إرادة العودة إلى البدء ويصبح الشكل الكل دائرة[12] .

على أننا سرعان ما ننتبه إلى تطورات جديدة قادرة على إحكام الإطار الشكلى لهذه القصيدة المائلة إلى الغنائية الصافية ـ ولا نعني ها هنا التطورات الفرعية أو التفرعية التي أدت إلى تكوين شكل قصيدة ذات موضوع واحد مثل الغزل أو الخمرية ، لأن ما يهمنا هو شكل القصيدة الرئيسي الحامل للعبء الشكل النموذجي ، إلا أننا قبل أن نعرج على مناهلنا الأخيرة في هذه الرحلة الاستطلاعية نحو القصيدة العربية الأسوة خارج الزمن والمكان المباشرين ـ أو بعبارة أصح نحو القصيدة التي كان يمكنها أن تكون أسوة للشاعر العربي أيا كان زمنه ومكانه ـ ينبغي ألا نغفل عن بزوغ نوع من القصيدة كان يوازي النوع الذاتي المحض في مراحل تطوره وهو نوع القصيدة التبليغية البلاطية ، المكونة هي الأخرى من قسمين بنائيين رئيسيين وهما النسيب والمديح فضلا عن الرحيل الذى نراه في هذا النوع في حالة ضمور واضمحلال تدريجيين حتى في أوائل العصر العباسي . ولكننا لا نرى هذه القصيدة التبليغية مرسومة على الخط المستدير بل ولا على الخط الطولي القويم وإنما نراها مبنية على مبدأ الطباق والتضاد بين القسم الذاتي فيها ـ أى النسيب ـ والقسم الذى نفترضه موضوعيا والذى كان أصلا ثالثها ـ أى المديح . من هنا خطا هذا البناء المعقد تعقيدا مائلا إلى التوتر الاستقطابي الجدلي ـ بل إلى التناقض الضمني ـ خطوة تبسيطية أخرى ، وهي أيضا خطوة توظيفية أكثر مباشرة ، حتى تنصل تماما من المقدمة الذاتية بصفتها عنصرا شكليا بحيث أصبحت قصيدة المدح التبليغية في مرحلتها النهائية شكلا موحدا فردى الموضوع . ومرة أخرى فإن الذى يقول لنا شيئا عن مثل هذه التطورات إنما هو شاعر متأمل لموقفه في حياة القصيدة العربية مثلما كان موقف ذى الرمة في عصره . وذلك الشاعر هو المتنبي الذى نشاهد في شعره بأوضح صورة الانتقال من ثنائية الشكل إلى وحدته في قصيدة المدح ـ لا بل نراه في مطلع إحدى سيفياته يفسر لنا منهاجه الإجرائي :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعرا متيم
لحبُّ ابن عبد الله أولى فإنه
به يُبْدأ الذكر الجميل ويختم[13]

الشيء الذى نتبينه من خلال منهاج المتنبي وأسلوبه هو عدم رضاه عن موقفه الممزق ما بين الذاتية والموضوعية في الرؤية الشعرية ـ وهو موقف لا يسمح له بتصويب بؤرة تلك الرؤية لا على ذاتيته المهيمنة ضمنيا ولا على مهمته الموضوعية أمام الممدوح . فيختار الشاعر في حيرته حلا وسطا لازدواجية الشكل في قصيدة المدح وهو إدماج لغة شعرية ذات دمغة انفعالية خاصة بنسيب القصيدة في هيكل شكلي لا يكون إلا توسيعا للجزء الموضوعي الخاص بالمدح ؛ وكانت النتيجة أن أصبحت قصيدة المدح الجديدة قادرة على استيعاب أكثر من لغة شعرية وأكثر من أسلوب مع الإحاطة بكل هذا في إطار لا يسمح بالازدواجية في الموضوع بوصفه موضوعا[14] .

وربما كان أهم شيء يمكننا الاستدلال عليه من تجربتنا مع القصيدة العربية في تياراتها الرئيسية مرحليا ومطلقا أنها تستمر ـ وتصر إصرارا عجيبا على استمرارها ـ ككائن يغلب عليه جوا ونوعا ما يجوز أن يسمى بـ « مقولة » الغنائية . أما المقر الشكل الأول للغنائية في الشعر العربي فهو دائما هذا الجزء الافتتاحي للقصيدة الذى يسمى باسم لا يفهم تماما كما أنه يؤدى وظيفة لا تفهم تماما هي الأخرى ـ وهذا هو حظ العنصر الغنائي ونصيبه ليس فقط في الشعر العربي بل في الشعر جملة ، إلا أن العنصر الغنائي في الشعر العربي مدمج في إطار شكلي معقد يكاد يكون ثابتا ، ودوره في هذا الإطار دور جدلي إزاء عناصر أخرى ـ خاصة إزاء عنصر المدح[15] .

ومع ذلك فإن الذى حدث في القصيدة العربية مع مضى الزمن ـ ويمكننا ها هنا البدء من بعض مراثي الشاعر المخضرم حسان بن ثابت ـ هو أن العنصر الغنائي الذى كان مرتبطا بقسم النسيب ارتباطا لا ينحل بأى سبب من الأسباب جعل ينفصل عن الأصل ويتحرر ميرما له أسبابا وروابط أخرى من بينها الربط مع شعر الرثاء ذى الأبعاد الغنائية المستقلة الأصالة[16] .

ولا مراء أن حسان بن ثابت كان واعيا بالربط الضمني بين النسيب والرثاء فيما يخص جوهما وزمنها التجريبي من ناحية كما أنه كان واعيا من ناحية أخرى بالمشكل الشكلي الصرف الذى يمثل حاجزا فاصلاً بين النوعين والذى كان قد أعيا الشاعر المعاصر له دريد بن الصمة في محاولته للتوفيق بين النسيب والرثاء[17] . فلم يرض حسان بن ثابت بعملية تلصيق قسم النسيب برمته بقصيدة رثائية الموضوع وإنما صفّاه أولا تصفية دقيقة حتى لا يبقى منه إلا غنائيته المحضة ـ أى جوه وبعده الزمني اللذان يعبر عنهما الشعر العربي بصور أمثال أطلال لاحت ورسوم عفت ومغان مثل الدهر الذى يتدهور إلى أعماق الضمير . وبهذه الطريقة أصبح حسان بن ثابت قادرا على التوفيق عمليا بين فرعين أساسيين من فروع الحساسية الغنائية في الشعر العربي[18] فتحول هذا التوفيق فيما بعد إلى انسجام تام . وإن مررنا بمراحل أفضت إلى ذلك الانسجام وجدنا بين معالمها من ناحية قصائد قيلت في فن اعتبر طارفا مع أنه ذو جذور راسية القدم ـ وهو رثاء المدن[19] . فامتد الاهتمام بهذا الموضوع شرقا وغربا مع امتداد المآسي المصيرية في

الدولة العباسية أولا وفي دويلات المغرب العربي فيما بعد ، وابتدأ البكاء مع الخريمي (٨١٢ م) عند أول زلزال هز عظمة بغداد بني عباس[٢٠] وانتهى على أنقاض غرناطة مع شاعر مجهول الاسم أضيف قوله تكملة لقصيدة أبي البقاء الرندي (منتصف القرن السابع هـ) كما لو كان اعترافا بالوعي باستمرارية المأساة[٢١] .

ومن نفس الجذور التي نبتت منها تلك البكائيات على أنقاض المجهود الحضاري والوجدان الوطني العربيين نشأ أيضا نوع من القصيدة نراه ممثلاً أحسن تمثيل في «سينية» البحتري . فيذكر هذا النوع ويسمى وصفا كوصف إيوان كسرى مثلا مع أنه ليس بوصف وإنما تأملات ذاتية وجدانية يعيشها الشاعر من خلال حزنه المضمر في تجاعيد نفسه فيجد حزنه هذا أصداء وتجاوبات تجيشه من أنقاض وأطلال تعن له وكأنها قد تحولت من آثار مادية إلى أبعاد زمنية مفقودة . وهكذا فإن الذي يصفه الشاعر ــ إن كان ثمة ضرورة للإصرار على الوصف ــ هو البعد الزمني لما يراه حسيا ، ويكون وصفه تشخيصا لما في ذهنه وإعادة التكوين لما لو كان قد عاد بالفعل وتكون من جديد فربما عادت وتكونت معه حالة سعادته المفقودة ، لأن مستودع سعادته قد تراجع وانطوى على ذلك البعد الزمني بذاته : فهذه هي علة التأسي الأولى لدى الشاعر . وثمة علة أخرى لا تقل أهمية وهي التي تسمح للشاعر بأن يضع همومه موضع ذلك الزمن المفقود . فتصبح همومه معلقة في حيز لا يتاخم واقعه مباشرة مثلما لا تتاخم المآسي والمقادير المستغرقة في مغارات زمن ليس زمنه . فيجيشه حزنه كما لو كان من بعيد ويطفو إلى سطح واقعه محولا صورته مبدلا لونه ووزنه ــ فهو الآن شيء خفيف هفهاف شفاف لأنه قد تحول جوهريا من حلم إلى حلم ومن تجربة ذاتية إلى تجربة يعيشها الشاعر من خلال تأملات مسافر في أبعاد زمنية شبه موضوعية . وفي نهاية المتاه الإدراكي يكون ما يسمبه مثل هذا الشاعر بالتأسي والتعزي قد تحول إلى موقف جمالي ذي طابع غنائي ، ويكون حزنه قد تغير إلى منبع لذة خفية تناجيه دون أن يعترف هو بوجودها .

ومع شيء من الإلحاح على أهمية العودة إلى مجال نقاش أكثر شكلية يمكننا القول إجمالا بأن القصيدة العربية في خط تطورها الأوضح ، إن لم يكن الأهم ، كانت قد أصبحت مزدوجة التركيب بسبب اضمحلال موضوع الرحلة فيها اضمحلالا تدريجيا وأن ميل القصيدة إلى التوفيق الداخلي بين جزأيها الباقيين وإلى الانسجام في المعنى كموضوع شامل لم يمح تلك الازدواجية الشكلية محوا جذرياً وإنما وضع جزء النسيب بلغته ومعانيه في موضع التبعية والوظيفية إزاء الموضوع الحامل للمعنى الرئيسي بحيث أصبحت القصيدة ككل تؤدي معناها الرئيسي بوسائل أسلوبية مركبة مع أنها متوائمة .

إلا أن النسيب من ناحية الشكل وبصفته عنصرا غنائيا أوليا في الشعر العربي لم يستسلم لدوره التبعي الوظيفي استسلاماً تاماً بل أثبت نفسه مبكرا بعد أن انفصل في العصر الأموي عن هيكل القصيدة المركبة واستتب كذات شكلية مستقلة ــ حتى وإن بقي ثمة بعض غموض اصطلاحي حول نوع الشعر الذي قد تكون بهذه الطريقة ، لأننا نسمع عنه عادة بأنه نوع من الغزل يسمى « الغزل العذري » مع أن هذه التسمية قد تكون مخطئة أو على الأقل قد تنقصها الدقة الكافية . فثمة فرق أساسي بين الغزل كما نفهمه اصطلاحياً لدى عمر ابن أبي ربيعة ووضاح اليمن وبين ما يقال فيه بأنه «الغزل العذري» هو أن القصيدة الغزلية الحقيقية قد انقطعت الأسباب بينها وبين النسيب من حيث الزمن ومن حيث الجو ــ فضلا عن الأسلوب ــ فلم يبق فيها من النسيب إلا شيء نزر يؤدي وظيفة مختلفة عما كانت أصلا . أما القصيدة العذرية فلم تستغن عن قالب النسيب بمعانيه الأساسية وبجوه الفقداني والأطر الزمنية التي لا تزال تربط تجربة الشاعر بالماضي فضلا عن القاموس الشعري المشترك إلا أن شكل القصيدة العذرية صار كائنا كافيا في ذاته بغض النظر عن كون حدوده عين حدود الشكل الأم ، أي النسيب المجرد ، دون أن يبقى ثمة مجال للرحيل ولا للفخر أو لغيرهما من الأجزاء البنائية ذات الملامح التقليدية التي تصلح مخرجا من دائرة هموم الشاعر إلى مرامي همّته . فتنتهي القصيدة العذرية كما ابتدأت : كلها فقدان وحرمان وحنين ولا مخرج أمام الشاعر العذري ولا مفرج لأنه طريد وجدانه مثلما هو طريد تراثٍ شكلي قديم .

ولكن الفرق الأشد بروزا بين الغزل البحت والشعر العذري فرق تاريخي وتطوري لأن الغزل كان حظه من التطور النوعي ضئيلا نسبيا وكان قد استنزف معظم طاقاته الشعرية في مرحلة تكوينه أو في ما بعدها بقليل ــ أي في جيل يمثله بشار بن برد . وسرعان ما جعل الغزل هذا يميل إلى التفاهة رغم كل ما فيه ــ أو حتى ما في تفاهته ــ من خفة وظرافة أصليتين . فلا نرى الغزل يسترد بعض مزاياه البواكر إلا عندما ولد مولدا جديدا كموشحة أندلسية ــ وهذا إن قبلنا أن عالم الأشكال والأنواع الشعرية فيه مجال لمسخ أو لولادات جديدة ــ خصوصا إن كان الغزل الأصلي ينقصه الإحساس بالقالب الشكلي إلى حد بعيد ــ وكانت الموشحة قالبا وشكلا قبل أي شيء آخر .

أما الشعر الذي ابتدأ عذريا من حيث وجدانه ومن حيث نفسيته فلا ينقصه الإحساس بذاتيته الشكلية لا في مرحلة عذريته الأصلية ولا في المراحل التي مر بها تاريخياً لأنه - رغم التحولات والتعديلات المرحلية ــ لم يهجر مرساه الشكل الحقيقي الذي هو النسيب بكل ما في ذلك القالب المتوارث من ربط عضوي بين ضمنية الجو وظاهرية ترتيب المعاني ترتيبا مولدا لمفهوم الشكل .

وفي نهاية الأمر فإن الذي تبقّى على قيد الحياة التاريخية من خلال الدافع العذري هو هذا الربط العضوي وهذا المفهوم الشكلي العريق . وهكذا نجد هذا النوع الغنائي مركز جاذبية لمواقف اجتماعية وجمالية وروحية مختلفة . وحتى شاعر بلاطي مثل العباس بن الأحنف (١٣٣ هـ/٧٥٠ م - ١٩٣ هـ/٨٠٨ م) نراه يتجاوز الحد الفاصل بين الغزل الصرف الحجازي وبين الشعر الذي جاءه من نجد عذريا ونراه ينضم مع روحه الحضارية الجديدة إلى العذرية النجدية وكذلك الشعر الأندلسي مع أمثال ابن زيدون وابن خفاجة البلنسي ، وكذلك أيضا الشعر الصوفي مع ممثله الأمثل ابن الفارض . وربما تكون القصيدة التي ابتدأت نسيباً منفصلا ووجدانا عذريا غريرا قد وصلت على يد ابن الفارض إلى أبعد حدها التطوري أو بالأحرى إلى تكامل وانغلاق دائرتها التطورية لأن الشاعر الصوفي المصري يرجع بقصيدته العذرية المنطلق الصوفية التحليق إلى صورة تشبه قالب القصيدة العربية الأم بترتيبها البنائي الثلاثي . إلا أن هذه المرة يكون النسيب هو الوعاء المحتوي على الكل الشكلي ، أما البناء الداخلي لهذا الوعاء فنجده مألوفا بكونه نموذجيا : فثمة مغادرة ورحلة وأمل في بلوغ أرب

أو بعبارة أخرى ثمة رؤيا مفقودة ورحلة فى سبيل استرداد تلك الرؤيا ؛ فلا غرو أن تكون قصائد ابن الفارض ذات توتر داخلى عجيب ــ فهى قالب تأمل سكونى يشمل طاقات روحانية دائمة الاضطراب والسعى . وأعجب شىء فى هذا التناقض الشكلى أنه بتوتره الكامن يناسب التوتر الموجود بين وعى الشاعر الصوفى بقيود محدوديته وبين جوعه الذى لا يُحَدُّ .

ولا يبقى بعد ذلك إلا المرحلة الأخيرة الحتمية فى حياة القصيدة العربية وهى مرحلة النهضة الحديثة . وفيها يطلع الشاعر العربى على مشهد تاريخ الشعر العربى وكأنه واقف على مرقبة وعى تاريخى جديد يطل من فوقها على فلق زمنى سحيق . وتشبه أولى مساحات هذا الفلق فراغا سديميا تترامى من ورائه مساحات متتالية ومزدحمة ازدحاما خلاقا متزايد الشدة والكثافة . فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ وأن يتجاوز كل ما يتعرض له على طول خطوط منظوره هذا حتى يبلغ المنبع الحقيقى الذى هو نقطة الصفر والكل فى آن واحد ، أى نقطة بداية شعره وكلاسيكيته معا ، وأن ينهض من تلك النقطة نهضته المحيية .

ويصبح النموذج الشكلى لشاعر النهضة الحديثة شيئا ذهنيا مدروسا يستخلص ويستقرأ إلى حد بروز ضلوعه الهندسية الأصلية : فترجع القصيدة من جديد إلى شكلها الثلاثى وإلى موضوعات منفصلة بعضها عن بعض حسب مطالبات ترتيب تلك الموضوعات فى قالب القصيدة الأم ــ إلا أن موضوع تفرق الأحباء كثيرا ما يكون الآن محطة سكة حديدية بدل المنازل والديار ويحل القطار محل الناقة ؛ أما هدف الرحلة فهو ميدان حرب من حروب الدولة العثمانية أحياناً وعاصمة من عواصم العالم المحيط بالشاعر أحيانا أخرى[٢٢] .

ويبدو أن القصيدة العربية كان مقدرا عليها تاريخيا أن تتم رحلتها بطريقة تشبه العودة إلى البدء ويبدو أيضا أن شاعر النهضة الحديثة كان يفوق الذين سبقوه فى مضمار الشعر العربى من حيث إدراكه النظرى البحت لترتيب وتوظيف العناصر الشكلية الأساسية فى القصيدة النموذجية ، أى أنه أدرك نظريا دون تردد ــ ولا نقول أنه مصيب أو مخطىء فى هذا الإدراك ــ أن العنصر المحورى فى الشعر العربى إنما هو شىء يمكن اعتباره صيغة بنائية مجردة وأن الشاعر باعتباره صاحب تلك الصيغة يصبح منبع وحى هذا الشعر وأنه يستطيع أن يهتدى من خلال معرفته هذه السبيل إلى منبع وحيه هو كشاعر . فأصبح بهذه الطريقة المفهوم الشكلى المجرد مفهوما كليا للتراث الشعرى وعاد كل شىء واضحا وسهلا كما لو كان شاعر النهضة قد انتقل إلى ذلك الزمن السعيد الصافى الذى كان الشعر العربى فيه فى حالته الفطرية الأولى من الشفافية . إلا أن الشعر العربى فى حالة فطرته الأصيلة لم يكن يمتلك الشفافية الموهومة هذه ــ لا شكلا ، أى بناء كقصيدة ، ولا موضوعا . فبقى معظم شعر النهضة مع تحمسه فى التجريد الشكلى كوسيلة إدراكية مجهودا مدرسيا ، أى أكاديميا ، أكثر منه باعثا لكنه التراث الكامن .

ولا شك أن أحمد شوقى كان ينتمى إلى شعر النهضة انتماء مركزيا مع كل ما فى مثل هذا الموقف من الوعى بعيبه النمطية والقولبية إزاء القصيدة النموذجية بمفهومها وعاء لازما للشعر العربى . ومع ذلك لم يكن أحمد شوقى شاعرا أكاديميا مصرا على تقليد متزمت لنموذج مثالى مستخلص ــ حتى وإن كان الشاعر واعيا بوجود مثل هذا النموذج ، بل خاصة لأنه كان واعيا بوجود أشكال نموذجية فى الشعر العربى . إلا أن بين هذا الوعى وهذه المعرفة وبين تطبيقها تطبيقا مباشرا عند أحمد شوقى بونا شاسعا ، وهذا هو البون الذى يفصل بين الحنين إلى المثل الأعلى بمفهومه شكلا لرؤيا حضارية معينة وبين المطمح العلمى الغرير إلى تطبيق مثال نموذجى تراثى متجمد ــ لأن سبيل مثل ذلك المطمح العلمى لا يفضى إلا إلى الأكاديمية المتفائلة الضيقة النظر فى غرضيتها . فكان أحمد شوقى شاعرا كلاسيكيا جديداً دون كونه أكاديميا مثلما كان من قبله أبو تمام شاعرا كلاسيكيا جديدا ومثل ذى الرمة من قبل ــ ومثلما تتكرر النبضات التى لها فى جدول الزمن التاريخى حضور دورى يشبه دورية فصول السنة .

وهكذا ينتهى بنا المطاف حول ما هو الاهتمام الشكلى الحقيقى ــ أو ما هو الإطار الشامل لهذا الاهتمام ــ فى الشعر العربى . وكان لابد لنا أن نطوف هذا الطواف لكى نتأكد من أن المعيار الحقيقى للشعر العربى لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر ــ لا وفق ما يفهم هذا المصطلح نقاد يومنا ولا كما كان قد فهمه النقاد القدماء مثل الآمدى صاحب « الموازنة » وعبد العزيز الجرجانى « الوساطة » والمرزوقى صاحب شرح « حماسة أبى تمام »[٢٣] . هذا من الناحية السلبية أما الناحية الإيجابية فكان علينا أن نتأكد من أن فكرة محورية ، أى « عمودية » لنوعية الشعر العربى كانت مع ذلك موجودة ضمنيا طول الحياة التاريخية لذلك الشعر وأنها كانت مستودعة فى إطاره البنائى الذى هو القصيدة ، وأيضا أن القصيدة بمفهومها البنائى هذا كانت المفتاح الحقيقى للتراث الشعرى العربى فى كل مراحله وفى كل تنوعاته ، إلا أن هذا المفتاح كان دائما فى أيدى الشعراء أنفسهم ، دون متناول النقاد النظريين .

وكان أحمد شوقى آخر صاحب لهذا المفتاح ــ وهذا بمعنى يتجاوز حدود هذا الشاعر المكانية والزمنية ويجعله زميلا وتربا نداً لنخبة شعراء اللغة العربية . فأين تقع « سينية » أحمد شوقى من الإطار الشكلى الذى يفرضه علينا اعتبارنا للقصيدة بمفهومها البنائى الأصيل سياقا إدراكيا ومعيارا تقييميا ؟ إن أجبنا على هذا السؤال فلا شك أننا نكون قد أجبنا فى نفس الوقت على معظم تساؤلاتنا حول درجة توقف « سينية » أحمد شوقى على « سينية » البحترى .

سوف نحاول فيما يلى أن نقدم قصيدة أحمد شوقى « السينية » على اختلاف درجات إدراكنا لها وسوف نجعل تلك الدرجات ثلاثا : فنقرأ القصيدة أولا قراءة مباشرة حسب انثيال معانيها فى تيار شبه قصصى ؛ أى سنقرأ نص أحمد شوقى الشعرى كما يمكننا أن نقرأ قصيدتنا العربية النموذجية الافتراضية على مستواها الإدراكى الأول فنرى فيها حديثا متسلسلا متواليا أو شبه متواصل يفضى إلى مرمى وينتهى عند بلوغه ، وليس فى مثل هذه القراءة سوى الذى يظهر على سطح الكلمة والمعنى والصورة .

أما قراءتنا الثانية فهى مركز اهتمامنا الحقيقى رغم أنها بطبيعة حالها قراءة موجزة مكثفة لأنها سوف تسمح لنا بارتياد مجال التحليل البنائى لـ « سينية » أحمد شوقى فيكون إدراكنا للتحليل البنائى هذا مرتبطا عضويا بمعنى الشكل والبناء فى القصيدة العربية النموذجية بصفتها العيار ــ أو العمود الحقيقى للشعر العربى . ومن خلال إدراكنا لمعنى

الشكل فى قصيدة أحمد شوقى سوف تتبين لنا أبعاد جديدة لمعنى النص وهى أبعاد لا دور للواقع المباشر فيها إلا مجازا وتداعيا رمزيا ــ وإن كان فيها آثار قصصية فهى شذرات ونتف هفهافة من قصص نموذجى عتيق (archetypal) ذى غموض وذى إيماء إلى الأعماق . وعند إدراكنا لوجود هـذا المستوى الثانى للمعنى فى القصيدة نكـون قد وصلنـا إلى نقطة لا عودة : سوف تكون قراءتنا الأولى إن عدنا إليها ــ وأى قراءة أخرى اخترناها بعد ذلك ــ قد تكيفت بتلك القراءة المحورية من حيث منطق البناء الشكلى وسوف يكون معنى النص الشعرى ، أى ما يبين للعين ، قد انسجم انسجاما تاما مع الهيكل الداخلى الضمنى ، أى مع الذى لا يبين للعين ــ والذى لا يبين إنما هو قديم كل القدم ولا يكاد يكون من ملك الشاعر ، أما الذى يبين فللشاعر فيه يد وحق أقربان .

أما تناولنا الثالث لنص أحمد شوقى فهو قراءة أكثر تقليدية بل قريبة مما عودتنا عليها الدراسات البيانية والبلاغية : لأن مـوضـوع البحث هذه المرة حتى وإن كان شكليا فهو ليس ببنائى بالمفهوم الكلى بل بالمفهوم الجزئى . أى سنتوقف فى هذه القراءة عند ملمس أديم الشكل وعند حبكته رغم أننا لا نستغنى عما تعرفنا عليه فى قراءتنا الثانية بخصوص منطق تكوين البناء العميق للقصيدة ــ لأن الحبكة اللغوية فى القصيدة العربية لا تتحقق إلا على نول ذلك البناء العميق .

أ

اخـتـلاف الـنـهـار والـلـيـل يـنـسـى
اذكـرا لى الـصـبـا وأيـام أنـسـى
وصـفـا لى مـلاوة مـن شـبـاب
صـورت مـن تـصـورات ومـس

يفتتح الشاعر القصيدة افتتاحا مزدوج الرؤ ية ما بـين الموضـوعية والذاتية : فالزمن فى موضوعية فاعليته مطلق لا يستثنى فيها يسميه . أما ذاتية الشاعر فتضاد هذه الحقيقة وتدافع عما كان كما كان وكما لابد أن يبقى دائـما فى وعى الذات . وفى مثـل هذا الموقف الازدواجى تناقض وربط ــ أو استمرارية ــ فى آن واحد ، كما أن النهار والليل ــ وهما عاملا الإثبات والإنكار فى مرور الزمن ــ بينهما نفس توتر التناقض والربط ــ إلا أننا لا نعرف هل النهار هو الذات والليل هـو الغير أم بالعكس .

ويستمر الشاعر مع الرؤ ية الذاتية ويسترجع وهمه وحلمه وإن عرف أن لحظة ذاته المثالية هذه لم تكن إلا صبا لعوبا ولم يبق منها إلا سنة حلوة ولذة خلس (ب ٣) بل إن الزمن الموضوعى نفسه قد شخصه الشاعر نهارا وليلا وجعله بهذا الشكل شريكا فى الحوار مع تشخيص آخر أى مع قلبه :

وسـلا مـصـر : هـل سـلا الـقـلـب عـنـهـا
أو أسـا جـرحـه الـزمـان الـمـؤسـى

وقد رق هذا القلب واسْتُطِيرَ كلما رنت البواخر أول الليل أو عوت بعد جرس (ب ٥ ، ٦) لأنه يعرف أن السفن سـوف تقلع وتغادر الميناء . وسوف يبقى هو وحده عـلى الشاطىء . فـلا يستسلم قلب الشاعر ويرى نفسه سفينة من تلك السفن ويحس بضلوعه وهى تضيقه كما لو كانت الضلوع التى تضيق هيكل السفينة (ب ٧) .

فتتساءل : أين نحن مع الشاعر ؟ إننا لسنا بمصر فلابد أننا فى مكان منفى الشاعر . ومعهم أيضا أن الذى يغادر الميناء كل يوم سحراً ليس إلا أمانى الشاعر وأحلامه اليقظة التى تغـادر دائما مـوانى منفاهـا إلى أوطانها . فيحن الشاعر إلى تلك الأوطان فيرى شوقَه سفينةً وتكون نفسه مرجل تلك السفينة وقلبه يكون شراعها بل تكون دموعه بحرها وميناءها (ب ١١) . فترجع أحلامه اليقظة إلى سواحل مصر وتُمثّل أمامهن آفاق مألوفة : معالم الإسكندرية وهى تبزغ وتتجلى كما تعودت أن تبـزغ وأن تتجل أمـام كل رحّـالة يـدنو إليهـا من جهـة البحـر (ب ١٢) .

ولا يطيق الشاعر صبرا ويتعرى أو يكاد من المجاز والتشخيص ويبوح بمشاعره الصميمية :

١٣ . وطـنـى لـو شـغـلـت بـالـخـلـد عـنـه
نـازعـتـنـى إلـيـه فى الخـلـد نـفـسـى

فالذى فقده الشاعر هو وطنه حقيقة ، ولكن هذا الوطن ــ إن كان الشاعر يريد أن يتبينه فى جوهره فعليه أن يلفت نظره إلى رؤ ية جنة الخلد وأن يقارنه بها أو أن يدرجه فى نطاقها الخيالى . ويضطرب الشاعر من جديد فى تعبيره عن عواطفه ما بين الرؤ ية المجازيـة التى لم تزل راسية فى جنة الخلد المثالية وبين أمكنة أخرى غير مجازية وغير مثالية مع أنها أشد تعبيقا بالدفء والألفة (ب ١٤ ـ ١٦) .

وتتقهقر الرؤ ية المجازية حتى توشك أن تختفى تماما لأنها قد أدت دورها والذى يبقى هو الحلم اليقظ . فيستعرض الشـاعر عبر هذا الحلم مَشاهد خاطفةً مما تترسب فى ذاكرته وفى صميم وعيه من صور وطنه ومن أسمائه المألوفة ومن تربته الأسـطورية والتـاريخية : فثمـة الرؤ ية الأولى لشاطىء الاسكندرية مع فنارها وثغرها . وسـرعان ما تمتدُّ الرؤ ية وتهتدى بمعالم أخرى تفودها إلى قلب البلاد ــ إلى عين شمس وإلى الجزيرة بجمالها المغرى المثير لتخيـلات أسطوريـة رائعة (ب ١٧ ، ١٨) . أما حضور النيل فى هذه الرؤ ية فمستمر حقيقة واستعارة وإشارة مجازيةً وروعته هى التى تجعل الشاعر يسمع أصداء جنة الخلد من جديد (ب ١٩ - ٢٤) ، إلا أن النهر بجريانه الخالد يدفع بالشاعر إلى تأملات حول جريان مع نوع آخر وهو جريان زمن وطنه التاريخى ، وكل تفكير فى التاريخ حتى وإن كان هذا التاريخ يمتد امتدادا يشبه الخلود ، مثل تاريخ وطن الشاعر ، فهو مع ذلك تفكير فى التحول والتغير والزوال . وهكذا تحوم أفكار الشاعر حول الجيزة مع عظمة تربتها التاريخية وأيضا مع جوها الوقور الكئيب ــ لأن أهرامها ميزان جبروت وزوال فى حين واحد وهى تطلع ــ ومعها أبـو الهول « الأفطس » ــ على جريان الزمن كما لو كانت شهوداً ثقاتٍ على كل ما وقع ومامسوف يقع ، وكما لو كان أبو الهول صاحب المقادير نفسها (ب ٢٥ - ٣٤) فيستعرض موكب التاريخ مع ملوكه وجبابرته ومع شعوبه ودوله ولا يراه إلا مسيرة زوال نهائى مثل غروب الشمس كلما تتم دورتها ومرحلتها (ب ٣٥ - ٤٧) إلا أنه يتوقف لحظة مع الذى يشغل خواطره بصورة أكبر وهو مروان رمز العظمة الأموية الذى كان له فى المشارق عرش وفى المغارب كرسى (ب ٤٥) .

وبعد الموكب الكئيب هذا ، وبعد أن بدا أن الشاعر كان قد أوقع كل ماضيه فى بوتقة حاضره ، وأن التأملات والهموم استحوذت عليه

تماما ، يجيئنا ــ خلاصةً بل تخلصا ــ البيت الذى كانت خواطر الشاعر تتلاعب به بطريقة انطباعية منذ أول وقوفه على أنقاض العظمة الأموية فى أرض غربته الأندلسية :

٤٨ وعظ البحترىُّ أيوان كسرى
وشفى القصور من عبد شمس

لم يفكر الشاعر فى قصور « عبد شمس » حتى الآن تفكيرا مباشرا . على كل حال فإنه لم يعترف بهذا لأن ذكره للعرش الأموى كان مغمورا فى سياق تأملات عامة . كل ما قاله لنا حتى الآن أن أفكاره وأحلامه اليقظة كانت تدور حول وطنه المفقود الذى هو المستقر لذكريات صباه ولوعيه القومى التاريخى . أما هذا البيت ، بذكره للبحترى ولإيوان كسرى ، فلابد أنه يمضى إلى الأمام أكثر منه إلى الوراء بل هو وقفة استجمام من ناحية وخطوة انتقالية من ناحية أخرى .

وينتهى عكوف الشاعر على تأملاته السوداوية ونجده فيما بل مسافرا ــ بل مسفارا : يطوى « الجزيرة » شرقا وغربا ، حزنا ودهشا . وما عادت « الجزيرة » هذه هى مقر ذكرياته وأحلامه اليقظة وإنما هى الآن بلاد الأندلس . وليس المسافر كائنا مجازيا مثل ظعينةٍ أو قلب مشتاق بل هو الشاعر بظفره (ب ٥٠) . ولكننا لا نعرف عن همته كثيرا ولا عن هدف رحلته المباشر . فنحتمل أن رحلته محاولة هروب من واقعه الذى ناجانا به فى مفتتح القصيدة قبل أن يجرفه تيار الذكريات ــ أى نحتمل أنها رحلة النسيان .

ولكن الواقع ليس كذلك ، إنه لا يمن على الشاعر بهبة النسيان لأن الأرض التى يخترقها الشاعر ــ أو بعبارة أصح الأرض التى يتيه فيها ــ إنما هى الأخرى أرض من طين خاص : طين تاريخى صميم يكاد لا يختلف عن طين أرض أحلامه المفقودة (ب ٥١) ، بل هى أيضا مفقودة ــ مفقودة بالمعنى التاريخى العربى الخاص حتى فى اللحظة التى تدوسها قدماه . رحلة الشاعر فى هذه البلاد كما لو كانت رحلة فى مهامه وفلوات الزمن المتلاشى ؛ وخضرة ربا تلك الأرض كما لو كانت عرضية داخل نطاق ذلك الزمن البور (ب ٥٢) ، وروعة الشرى القرطبى هى أيضا روع عبرة الدهر (ب ٥٣) .

ومع اقتراب الشاعر من هدف رحلته ــ لأن ثمة هدفا ضمنيا يجذب الشاعر إلى مركزه تتحول الأشياء الجامدة كلها إلى رؤى هفهافة أكثر فأكثر ، ويتحول الوعى بالزمن التاريخى إلى حلم أسطورى . فيركب الدهر خاطر الشاعر من جديد حتى يأتى به إلى الحمى بعد حدس (ب ٥٧) ــ أى إلى تلك البقعة الحميمة الرنانة بأصداء الشوق العتيق التى تجعلنا نفكر فى المحرمات والمقدسات . فتنجلى للشاعر « القصور ومن فيها من العز فى منازل قُعْس » (ب ٥٨) .

وهكذا يبدو أن الشاعر قد بلغ هدف رحلته ــ إلا أن خياله اليقظان المضطرب لا يستريح وإنما يحوم به حومانا فى أبعاد زمنية حول معالم عظمة قرطبة بنى أمية . ومرة أخرى يتردد الشاعر بين الواقع والحلم ، ولكن لابد أن يصحو القلب من ضلال وهجس (ب ٦٤) :

وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس (ب ٦٥)

بعد صدمة الاستيقاظ هذه يبقى الشاعر واقفا فى المسجد الأموى الجامع كما هو الساعة ، وحتى نهاية هذه اللوحة القرطبية تكون رؤيته ملتزمة بالموضوع التزاما أكثر حسية بحيث يتحول كل ما رأيناه حتى الآن حلما فى بُعد الزمن إلى انطباعات وصفية الأسلوب (ب ٦٧ - ٧٧) .

من بقايا قرطبة الأموية ينتقل بنا الشاعر إلى مكان لا يقل جمالا وسحرا تاريخيا وهو حصن الحمراء ـ هذا الجرح الذى لا يزال « بين برء ونكس » (ب ٨٧) حتى اليوم فى قلب كل زائر عربى . فيتوقف الشاعر ، ويتأمل « عرصات تخلت الخيل عنها » (ب ٥٨) و« مغانى على الليالى وضاء » (ب٨٦) « وقبابا من لازورد وتبر » (ب ٨٩) . ولا نرى وقوفه الثانى هذا إلا لوحة استطراد أو تكملةً للوحته القرطبية ، وفيها أيضا يتردد الشاعر بين حلم تاريخى ووصف انطباعى حتى وإن كانت انطباعاته هى الأخرى تعليقات على التاريخ ، أى على الزمن ، أكثر منها على المكان .

وتنتهى هذه اللوحة التكميلية من حيث الفاعلية الشعرية البحتة ببيتين (٩٨ و٩٩) يشبهان زفرة أنين وحسرة . وقد استدعى الشاعر فيهما مشهد خروج العرب من آخر بقعة أرض الأندلس بكتائبهم الصم « كموكب الدفن » وهم يعبرون بحارا صارت لهم نعشا بعد أن « كانت تحت آبائهم هى العرش » (ب ٩٨ ، ٩٩) . وربما كان ينبغى أن يتوقف الشاعر لحظة بعد هذين البيتين القويين وألا ينبس بحرف مفسراً ما لايحتاج إلى التفسير ؛ إلا أنه أصر على أن يباشرنا بلفظ تأملاته عوضا عن كظمها ؛ فجاء بأبيات أخرى (ب ١٠٠ - ١٠٢) يتحول فيها التوتر الدرامى والشعور بالمأساة إلى حكم شبه موضوعية تدور حول تداول البانى والهادم فى التاريخ وحول همةٍ تتلاشى وخلق يبى ، وتنفد اللوحة التكميلية دون أن تمحو فينا الشعور بأنها فعلا إضافية لا غير .

أما التيار الرئيسى لتأملات الشاعر فلا نُدحة له عن العودة إلى مجراه وعن الانصباب إلى مصبه الختامى . وهكذا تنتهى القصيدة إلى مكان يمكنها أن تبتدىء منه لأنه عين البؤرة للشعور بالفقدان الجذرى : فلا يقدر شاعر عربى أصيل إلا أن يتخيله ديارا كانت كالخلد ظلا (ب ١٠٣) وطلولا أصبحت عظات (ب ١٠٩) ، وإزاء هذه الديار وتلك الطلول وإزاء حزن الماضى الكبير يرى الشاعر حزنه الذاتى يتضاءل وجرح لبه يندمل فمن هنا التأسى . ومن هنا أيضا الانغمار فى الشعور بالزمن .

ب

لا شك أن التأملات على أنقاض الماضى هى الموضوع الشامل لكل ما يلفظه أحمد شوقى فى قصيدته السينية ؛ بل يمكننا اعتبار تلك القصيدة جدولا يكاد يكون كاملا للمعجم الشعرى الذى يطلع من خلاله الوجدان العربى على الماضى : فثمة أطلال تحولت الى ملاوة من شباب وإلى رمز عدم ثبات الأحوال على عهدها ؛ والرفيقان أيضا هما النهار والليل مع اختلافهما ــ وإن يَلْمُهما الشاعر فهو عين لوم الشاعر الجاهلى لرفيقى سبيله ؛ والسؤال الموجه الى رؤيا مصر المفقودة أصله السؤال الذى قد وجهه الشاعر الجاهلى الى الأطلال الصم ؛ والرفيقان هما الرسولان اللذان عليهما أن يبلّغا مصر عن أحوال الشاعر وأن سألاها . فليس بواضح ما معنى سؤالها الحقيقى ــ بل ربما كان ثمة تناقض عمدى فى معنى هذا السؤال وفى مهمته لأن السؤال فى

القصيدة العربية ، كما سنرى لا إجابة عليه أصلا ـ أما وجدان أحمد شوقي فيحول لغز السؤال الجذري العتيق الى إثبات حقيقة ذاتية ـ ليس من المتصور أن ينسى قلب الشاعر مصر ، ولا من مقدرة الزمان أن يشفي جرح الماضي في هـذا القلب ، وهكذا يصبح القلب مع عذابه الوجداني الراهن قدرة ذاكرة حافظة للماضي . وهذه القدرة الذاكرة هي أقدم وظيفة إدراكية للقلب في الشعر العربي لأن القلب العربي القديم ـ مثل القلوب السامية القديمة الأخرى ـ كان قبل أي شيء آخر قلبا يرى ، أي يعرف ، ويذكر ، أي يحفظ ، وهكذا كلما مرت الليالي رق قلب الشاعر رقة وجدانية ـ إلا أنه في نفس الوقت كان يتحول الى كائن غير مادي قادر على التخيل والتصور بل على الانتقال الحر في أبعاد شتى من المكان والزمان . فنراه يؤدي دورا معقدا في ما يمكننا أن نسميه موضوع الظعن في القصيدة : فمن ناحية هو القلب الذي يغادر الميناء مع السفن المشحونة شوقا وحنينا ومن ناحية أخرى فإنه لا يزال واقفا على الشاطىء جريحا مخذولا ، ولعل وقوفه هذا عين وقوف الشاعر البدوي على أطلال موحشة .

أما حبيبة الشاعر صاحبة ذلك القلب فتباعدت عنه أو أنها تتباعد عنه كل يوم أكثر فأكثر ؛ ويظل الشاعر واقفا : طللٌ على طللٍ بَيْدَ أن مخيّلته لا ترتاح كما يرتاح الطلل بل تُستطار كلما « رنت البواخر أول الليل أو عوت بعد جرس » . وهكذا تصبح ليالي الشاعر ليالي الفراق البدوي القديم : فيحاول الشاعر أن يتصور أين أناخت أو أين حلت ظعائن أفكاره لكنّ أفكاره صارت الآن تجليات حبيبته مصر ويرى الشاعر تشابها بين ضلوع صدره وضلوع السفن المعلقة كما أنه يرى ربطا بين تلك السفن وبين جمال الظعائن الماخرات بحارا من نوع آخر في زمن غير زمنه . فيقفو الشاعر آثار السفن على خريطة خياله مثلما قفا قديما الشاعر البدوي آثار الظعائن فندرك أننا مع هذا المكـان وذلك الزمن العربيين البحتين في صميم القصيدة العربية الأصيلة حتى وإن لم يكن ثمة ذكر اصطلاحي للظعن . وتنتهي لوحة الظعن الجوهرية وينتقل بنا الشاعر الى حيز الذكريات ـ أحلام اليقظة ـ الذي هو الآخر حيز واضحُ الملامح الشكلية ، مواز ـ بل مطابق ـ للوحة المألوفة المعروفة تقليدياً بوصف المحبوبة (ب ١٦) . إلا أن وصفه لمحبوبته ، أي لوطنه المفقود ، لا انفصام بينه وبين ذكر مراحل ومناخات تمر بها الظعائن : فيصبح الشاعر ويمسي وأمامه دوماً رؤ ية من رؤ ى وطنه . وإن سمينا ما يلي بعد ذلك وصفاً تلبية للاصطلاح المألوف ، فهو ليس بوصف بل لمحات خيالية تتردد ما بين المكان ـ أو الأمكنة العديدة المتزاحمة في حوض ذكريات الشاعر ـ وبين الزمن أو مستويات مختلفة من الأزمنة : منها الذاتي والتاريخي والأسطوري والديني والخرافي ، وكلاهما ـ المكان والزمن معا ـ يكونـان مركب حالات وعي الشاعر .

إلا أن صورة المحبوبة في القصيدة العربية تتمثل دائما في بداية الوصف الخيالي بهجة مرحة سعيدة مثل ذكريات الوصال الأول ؛ أما النهاية فهي الإفاقة من الحلم اليقظ ووقوف الشاعر وحيدا مع تأملاته على أنقاض ماضيه . وتحل الهموم محل البهجة أو ربما يقهر الشاعر الهموم الكابسة عليه بهمة ما . ومن بين الهموم والهمة ينطلق : فتبتدىء الرحلة ومعها يبتدىء الفصل البنائي الثاني في تكوين القصيدة .

يدرك أحمد شوقي مقتضيات القالب القديم إدراكا فائقا بحيث إنه يجعل حزنه الرثائي الفلسفي قفلا ملائما للجزء الأول من قصيدته . وهكذا يتكامل من الناحية البنائية شكل النسيب الجذري في القصيدة .

وتخلصا من هذا النسيب الجذري وانتقالا إلى رحيل القصيدة يذكر أحمد شوقي البحتري ويمنحنا لمحة من إيوان كسرى (ب ٤٨) يرمز بها إلى الاتجاه الذي سوف تتخذه رحلته الموشكة . وبفضل الذكر لإيوان كسرى ، الذي هو ذكر رمزي متعدد الأبعاد في الشعر العربي ، وأيضا بفضل الإشارة إلى قصور « عبد شمس » لا نحس بصدمة انتقال القصيدة إلى موضوع جديد ، حتى وإن كان ثمة على سطح الأمر سبب لمثل هذا الإحساس ، بل نشعر بأننا مع انتقالنا إلى رحلة الشاعر شممنا نسمة جو كنا نتوقعه وأن مثل هذا التنوع في جو القصيدة الغنائي ليس ببعيد عن تنوع الجو النغمي والإيقاعي عند الانتقال في بناء القطعة السمفونية من « حركة » إلى « حركة » .

أما الرحلة نفسها في قصيدة أحمد شوقي فهي كمعظم رحلات الشعراء البدو نوع من سريان يقتحم فيها الشاعر دجى الليل ويخترق مسافات مترامية الأرجاء .

٤٩ - رب ليل سريت والبرق طرف / وبساط طويت والريحُ عَنْسي

٥٠ - أنظم الشرق في (الجزيرة) بالغر / ب وأطوي البلاد حزنا لدهس

ولكن الجزيرة هذه المرة ليست هي الجزيرة التي كنا قد شاهدناها وهي مضجع أحلام صباه وسعادته المفقودة ـ بل هي جزيرة غربته . ومرة أخرى لا ملجأ للشاعر الإماضي جزيرة غربته لأن ذلك الماضي فيه شيء جوهري مكون لذاتية الشاعر التاريخية . ولذلك ندرك كنه رحلة الشاعر ! إن رحلته الحقيقية هي اقتحام بعد الزمن التاريخي وخرق مهامهه وفلواته ـ كما أننا ندرك أن مرشد الشاعر المصري الحديث في تلك المهامه والفلوات ربما لا يكون البحتري بقدر ما هو الشاعر البدوي الجاهلي الصاحب المثالي للرحلة العربية المثالية ، وأن علاقةً ما لابد أن تتكون بين وحشة أنقاض الماضي التاريخي العربي في بلاد الأندلس وبين مخاوف الصحاري العربية البعيدة مكانا وزمانا مع دجاها وأصدائها الغامضة المريعة .

وبعد هذا الإثبات لـ « الأين » الحقيقية التي تقع فيها الرحلة والتي يشير إليها سياق المعنى الشكلي في القصيدة العربية عامة ـ أي بعد تنبيهنا إلى أننا في مكان وزمن رمزيين بحت ـ يسفر الشاعر لنا عن بعض أوجه لما يراه من حواليه إبان رحلته : إذاً فالمشهد ليس بموحش ـ إن قسناه بمقياس رؤ ية القصيدة البدوية ـ بل هو ربى كالجنان في كنف الزيتون وفي ذرى الكرم (ب ٥١) وإن كان ثمة شيء يروع الشاعر فلا تشابه بينه وبين دجى الفلوات مع أصدائها لأن تجربة المكان صارت الآن تجربة الزمن وعبور مسافات تقاس تحول إلى عبرة التاريخ . فالذي يروع الشاعر روعة الصحاري إذن هو شيء يناقض، على سطحه ذات تلك الصحاري ـ بطزاجة نسغه ونضارته ويرغد حضارته : إنه هذا الثرى القرطبي وهذه الأرض الرطبة الخصبة اللذان تراهما العين العربية ولا تطيق إلا أن تترجمهما إلى غير ما هما .

وليس هذا هو التناقض الوحيد لأن الذي يهم الشاعر لا يزال يمثل ، بكونه الزمن التاريخي ، تلك الثروة المفقودة المكنوزة في الثرى القرطبي . . وقد لمست فيه عبرة الدهر يدُ الشاعر (ب ٥٣) .

وفي نهاية الأمر نشعر بأن الشاعر لم يغادر ولا يستطيع أن يغادر الفلوات البدوية الجوهرية ـ بل نشعر بأنه يتفقد تلك الفلوات لأنها تناسب فلوات مكانه وزمنه الداخليين . فالثرى الحقيقي لدى الشاعر العربي ، حتى وإن كان مصريا حصريا ، إنما هو ثرى القصيدة العربية الأم حتى قبل أن يكون ثرىً قرطبيا ، لأن كل شاعر عربي في تجربته مع شعره يبدو وكأنه يسمع صوت أبي العلاء المعري ذلك الرحالة في دجى فلواته الخاصة وهو واعٍ بأن خطواته كلها على أديم الماضي :

خفف الوطء ما أظن أديم الـ
أرض إلا من هذه الأجساد(٢٤)

وهكذا تبلغ الرحلة مرماها ويجد الشاعر نفسه في مكان ليس له اسم أكثر مناسبة من اسم (الحمى) (ب ٥٧) ـ بما فيه من نفحات من طيب قداسة عتيقة . ويبتدىء جزء القصيدة الثالث ويمكننا أن نعتبره جزء المدح من حيث بناء القصيدة ، أو بعبارة أصح ، الجزء الذي يحل محل المدح بتوقفه المفتون أمام تجلٍ من أبهر تجليات عظمة الماضي العربي فلا يمكن أن يكون مثل هذا الانبهار وصفا كما أنه ليس مدحا بالمفهوم التقليدي أيضا . كل ما يطفو على سطح وعي الشاعر هاهنا يبدو مركبا معقدا انطباعي الأسلوب تجريدي الإدراك : مثل لمحاتٍ منامية خاطفة يسبق الشاعر بها في بعض الأحيان لحظة العيان نفسه ، وحتى إن تمثلت أمام الشاعر آثار قرطبة الأموية أحجاما حجرية ملموسة كما هي في الحقيقة الراهنة بوحشتها وإقفارها من ناحية وبزينة صياناتها العجيبة من ناحية أخرى (ب ٦٥ ، ٦٦) ـ فالرؤية الداخلية هي التي تبقى غالبة على الكل إلى نهاية اللوحة بغض النظر عن تذبذب الأسلوب بين تمجيد وصفي خارجي وبكاء رثائي نابع من صميم القلب (ب ٦٧ - ٧٧) .

فكان يمكن أن تنتهي القصيدة مع هذه اللوحة وأن تبقى « نموذجية » الشكل لا تختلف في نموذجيتها الأساسية عن أخواتها البدويات القديمة ـ إلا أن أحمد شوقي أصر على تنويعها تنويعاً كميا يكاد يكون إلحاقيا أو تكميليا . فقد أضاف إلى لوحة قرطبة لوحة شبه وصفية أخرى تتعلق بموضوع قصر الحمراء بغرناطة ، كما أنه أيضا وسع نطاق قفل القصيدة النهائي إلى أن أصبح هذا القفل جزءاً شكليا ذا وزن من حيث إنه يعيد الذكر للشعور بفقدان جنة خلد ليس في حياة الشاعر الشخصية فقط بل في وعيه التاريخي العربي الذي يتجاوز حدود مصريته .

يمكننا الآن أن نثبت زعمنا أن « سينية » أحمد شوقي تتضمن خلاصة ما يعتبر الوعي الشكلي البنائي في الشعر العربي وأنها كقصيدة ـ أي كبنية ـ لا تعتبر تقليدا شكليا لقصيدة الشاعر العباسي البحتري في « إيوان كسرى » ، حتى وإن كان ثمة من ناحية اللفظ ومن ناحية المعاني بمفهومها التقليدي اللابنائي بعض تشابه مقصود ومعترف به ، لأن النموذج الحقيقي الذي تبناه أحمد شوقي تبنيا عضويا إنما هو نموذج لا يمكن تقليده الحرفي لأنه لم يكن أبدا حرفا ـ أي لم يكن مجسدا في أي عمل شعري معين له صاحب معين . النموذج الحقيقي الذي « قلده » أحمد شوقي هو نفس النموذج الذي « قلده » عبر التاريخ كل شاعر عربي تقليدا يختلف في درجات « صحته » الاستخلاصية ـ أي في درجات مقتضياته النموذجية . وهكذا قصيدة البحتري « السينية » إنها بالمثل لحظة من لحظات انعكاس للإدراك الشكلي « التقليدي » إلا أن موقف البحتري أمام مرآة المعطيات الشكلية النموذجية في الشعر العربي كان مختلفا عن موقف أحمد شوقي . فلم يختر البحتري أن يبدأ قصيدته بمعانٍ تكون عمدا ـ أي بعمدية رمزية ـ جوا مميزا للنسيب القديم كما أن الإشارة إلى الرحلة في قصيدته ليست إلا رحلة توظيفية خاطفة تؤدي دورا انتقاليا تخلصيا ليس من ورائه تجربة تقابل التجربة البدوية القديمة ومن هنا نستطيع أن ندرك أن أبرز فرق بين « سينيتي » البحتري وأحمد شوقي وهو الفرق الناشىء عن مقدار التجربة الوجدانية لدى الشاعرين وعن عمق تلك التجربة فالمدائن عند البحتري إنما هي بقايا عظمة حضارة غريبة ـ بل أجنبية ـ قهرتها حضارته هو في عهد حميتها البطولية الأولى واستوعبتها وجنستها إلى حد يسمح له كشاعر ناطق بصوت الحضارة الغالبة بأن يطلق العنان لنوع من حزن سوداوي رؤوف الطوية ـ كما لو كان من فوق منصة الرؤية الجمالية البحتة التي لا تلزم ولا تلتزم . أما أنقاض الأندلس العربي في تجربة أحمد شوقي فلا تسمح بعدم الالتزام وبالتباعد الجماليين بذلك الشكل لأنها ما زالت جرحا غير مندمل في الوعي التاريخي العربي . وعندما يقول أحمد شوقي :

٧٦ - ومكان الكتاب يغريك ريا
وَرْدِهِ غائباً فتدنو لِلَمْسِ

يكون وقار قوله غير وقار ما قاله البحتري وهو يصف نقشا على حائط إيوان كسرى فيه تصوير لعراك الرجال بين يدي أنو شروان :

٣٨ - يغتلي فيهم ارتيابي حتى
تتقراهم يداي بلمس

ومفاتيح ملك الأندلس العربي التي باعها الوارث المضيع « ببخس » (ب ٩٧) بعيدة كل البعد عما « طففتها الأيام تطفيف بخس » (ب ٣) لدى البحتري . وكذلك مشهد خروج العرب من الأندلس « كموكب الدفن » :

٩٩ - ركبوا البحار نعشا وكانت
تحت آبائهم هي العرش أمس

فلا مثيل لهذا الجو المشحون مأساة فيما قاله البحتري في سينيته ، لأن التجربة الكبرى في قصيدة أحمد شوقي ليست بتجربة البحتري الجمالية الذاتية بقدر ما هي تجربة قومية إزاء التاريخ ومن هنا فهي تجربة فقدانٍ جماعي قومي للفردوس : ولا وصول في الشعر العربي إلى الفردوس المفقود إلا من خلال رمزية الأجزاء البنائية الكبرى في القصيدة وليس الشاعر العربي ـ حتى في جيل أحمد شوقي ـ لغة معبرة وشكل معبر لمثل هذه التجربة إلا اللغة والشكل اللذان يجدهما في أعماق تراثه الشعري « الشكل » . أما أسلوب البحتري بملامحه الوصفية والتصويرية ـ وكذلك تصميم البحتري الشكلي للوحة موضوعية المنظور مثل لوحة إيوان كسرى ـ فإنهما لا يمسان ، مع كل ما فيهما من مميزات التجديد النسبي ، بل من جراء ذلك التجديد ،

أعماق الوجدان العربي مثلما يمسه أحمد شوقي مع « تقليدية » بناء قصيدته .

وهكذا تبدو لنا قصيدة مثل « سينية » أحمد شوقي أخلص معبر لموقف الشاعر المعقد أمام ذاته الوجدانية المباشرة وأمام وعيه المأساوي الجماعي . ويبدو لنا أيضا أننا لن نفهم ذلك الموقف المعقد الذي وقفه الشاعر المصري العصري على أنقاض الماضي العربي في الأندلس إن لم نفهم « لغة » بناء قصيدته وهي لغة تتجاوز الخطوات المرحلية الوسطى ــ ومن بينها خطوة « سينية » البحتري ــ وترجع بنا إلى أسس المعنى وأسس دلالة الشكل في الشعر العربي ، التي هي أسس جد تقليدية إن أردنا ، إلا أنها الأسس التي لا أعمق ولا أرسى منها في الشعر العربي .

ج

ها هي ذي المرة الثالثة ونحن مع مطلع قصيدة أحمد شوقي : مع خوف الشاعر من النسيان ومع محاولته للتمسك بالذكريات ، وها نحن أولاء نحس كما يتحول استيعابنا للصورة الشعرية لهذا الخوف ولذلك التمسك إلى نوع من نسج على منوال الزمن الكبير ، وندرك أن مثلنا في ذلك مثل الشاعر الجاهلي الذي كان يستوعب فعل نسج الرياح العاصفة على رمال الصحراء وكأن تلك الرياح هي الأخرى ترمز إلى البعد الزمني ، لأنه كلما انجلت الرمال عما هو مطمور تحتها فكأنها قد انجلت عن « وحي ضمنتها سلامها »[٢٥] . وهكذا يكون ذكر الصبا وأيام الأنس لدى أحمد شوقي إسفارا عن شق في نسيج زمنه الذاتي هذا هو ظاهر المعنى : اختلاف بين النهار والليل الذي نرى فيه من الجانب الشكلي البياني صيغة الطباق المألوفة . إلا أننا في آن واحد ندرك أن مثل هذا الطباق فيه عنصر انسجامي يجحد فكرة الاختلاف كما أنه يجحد أي مفهوم ظاهري لصيغة الطباق نفسها . ومعنى ذلك أن الطباق ــ كما يفهمه أحمد شوقي ــ وإن يكن فيه تناقض المعنى فهو تناقض على السطح فقط لأن المعنى الحقيقي في هذه الصيغة يستند إلى ما يشير إليه الأصل الاشتقاقي للمصطلح ذاته . أي هو التجاوز الضمني للتناقض نحو موقف جدلي مفتوح[٢٦] .

ثم البيت فيه أيضا صيغة الجناس : الاختلاف الذي « ينسي » وذكر أيام « أنسي » وكان لابد أن تؤدي هذه الصيغة تنبيها إلى الفرق في المعنى بين اللفظين المتماثلي الصوت . إلا أن هذا التنبيه هو الآخر يعمل على السطح فقط ، لأن النسيان باعتباره حالة نفسية ــ وهذه هي وظيفته في لغة الشعر ــ يشير إلى حالة الأنس النفسية كما أن الشعور بالأنس يعني ضمنا أننا قد تناسينا كل الذي يعوق بلوغ تلك الحالة النفسية . فيصبح النسيان مثل الأنس والأنس مثل النسيان وهذا الربط بين كليهما ليس إلا التعبير عن إرادة الهروب من حالة موضوعية إلى حالة ذاتية ؛ وفي نهاية الأمر الذي يجعل هذه الصيغة ذات فاعلية شعرية هو التوتر بين النفي والإيجاب . فيصبح الجناس بهذا المفهوم لا يختلف عن الطباق ما عدا الناحية الصوتية .

يجعلنا استدعاء أيام الأنس ننتقل دون ما عناء إلى بيت القصيدة الثاني لأن تعقيد معنى تلك الأيام يتكرر في معنى الملاوة التي هي البؤرة الدلالية لذلك البيت . فلا مراء في أن الملاوة بمعناها الأبسط والمباشر هي « فترة من الزمن تميل إلى الطول » إلا أنها أيضا فترة تجعلنا نفكر في عطايا وهبات ومن ثمة في لحظات شعرنا فيها بلذة ــ فهي بهذا المعنى هبة الشباب حتى وإن لم يذكر الشباب حرفيا . ولكنها بمعناها الأصلي « فترة تدوم » أما الشباب فشيء يفوت بسرعة ــ بل هو شيء قد فات – وها هنا نشعر بتوتر وتناقض دلاليين جديدين يذكراننا بفعل صيغة الطباق . وماعدا ذلك فهذه الملاوة التي « صورت من تصورات ومس » لها أصداء دلالية أخرى لا تزال تجيئنا من وعينا اللغوي ، فهي شيء مرئي ملموس يمتد أمامنا مثل « ملاية » مصرية شعبية ولا بد أن أي شاعر مصري ، خصوصا وهو في الغربة ، يحن إلى ما ترمز إليه هذه الرقعة من القماش وإن يده تمتد نحوها في تخيلاته الكئيبة . وثمة صدى غير هذه الأصداء يجيئنا من أقصى أبعاد معاني القصيدة العربية ويذكرنا بأننا من حيث بناء القصيدة ما زلنا في النطاق الدلالي الخاص بمطلعها – وهو نطاق المنازل والديار والأطلال – ويذكرنا أيضا بأننا بشكل أو بآخر ما زلنا في صحراء الشاعر العربي الأول[٢٧] – أي أننا في ملواته المثيرة للأهوال وللسراب التي هي الأخرى أنواع من تصورات تكاد تمسها يد البدوي العطشان . ولكن اليد التي لا تستطيع أن تمس ما لا وجود له كما أن تشخيصا وهميا لفترة زمنية مضت – أي لملاوة من شباب – لا يمس وهكذا يكون للمس نفسه معنى متناقض أو غير منطقي ندرك من خلاله أن المس ههنا فيه شيء من معناه المجازي الذي هو الجنون .

ويساعدنا هذا على انتقالنا إلى بيت القصيدة الثالث الذي ينتبه فيه الشاعر إلى أن ملاوة شبابه لم تكن حقيقة بل سنة حلوة ولذةً اختلسها ، وأنها « عصفت كالصبا اللعوب » . وثمة علاقة دلالية بين « عصفت » وبين « خلس » : فمن ناحية تشترك كلتا الكلمتين في معنى الاستعجال والسرعة الخاطفة ؛ أما من الناحية الأخرى فهما تختلفان بحيث أن العصف له أيضا معنى قضاء مجهود في سبيل الرزق (عصف عياله) ، وهو معنى قد يكون ضد معنى « خلس » ، وتكون مثل هذه الصيغة فيها شيء من الطباق ومن الترادف وحتى من رد عجز الكلام على صدره ــ وهذا نظراً للترادف وليس نظراً للتجنيس .

والذي يشغل اهتمامنا في هذا البيت من حيث المعجم الشعري إنما هو الدور الذي تؤديه كلمة «الصَّبا» بمعناها «الريح الشرقية» . فإننا نشعر بارتباطها في هذا البيت بكلمة الصِّبا في البيت الأول . فينبِّهنا هذا الشعور إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى هي فعلا وحدة مركبة ؛ ويسمح لنا هذا الإدراك بأن نرى بين الكلمتين ما يشبه تماسك صيغة الجناس : فثمة تشابه في الصوت واختلاف في المعنى ، ومع ذلك فثمة أيضا ما يشير إلى أن الصِّبا والصَّبا بينهما قاسم مشترك فيما يخص المعنى ــ أي ثمة عنصر تشابه ضمني لابد من أن نفهم ما هو . فنرى بادىء ذي بدء أن الشاعر يصف الصَّبا بأنها «لعوب» ــ أي بأنها قادرة على التصابي أو مائلة إليه : فنفحات الصَّبا من زاوية النظر هذه تماثل تدفعات الصِّبا ــ إلا أن الصَّبا اللعوب هذه فيها عنصر من العنف قد يبدو مناقضا لمعنى اللعب لأنها ــ أي الصَّبا ــ قادرة على العصف أيضا . وهذا التعقيد في الإشارة يمكن اعتباره استعارةً ذات وجهين أو مزدوجة ؛ وهي استعارة لا يحبها النقاد ونادرا ما ينجح في تأديتها الشعراء . أما أحمد شوقي فنجح في تأدية هذه الازدواجية في الاستعارة نجاحا تاما من حيث أنه أدرك أبعاد الاستعمال الشعري لمعنى الصَّبا إدراكا لا نجد له مثيلا إلا في عصور ازدهار الشعر العربي بل نرى أحمد شوقي يستوعب ما جاء به القدماء ويقدم لنا خلاصة لتجربتهم الشعرية مع ذلك النوع من الرياح بكل إيجاز في التعبير بل بكل تعقيد

أيضا . فالذى كان يراه الشعراء القدماء على حدة ـ معنى معنى ـ جعله أحمد شوقى وكأنه معنى موحد ذو توتر وتناقض ازدواجيين ضمنيين . فإن اعتبرنا عمر بن أبى ربيعة مثلا ، وجدنا «الصَّبا» فى لغته الشعرية قادرة على أن تلفح بعنف صحراوى صارم :

فظِلْنا لدى المصلاء تلفحنا الصَّبا
وظلت مطايانا بغير معصَّر[٢٨]

كما أن نفس الصبا لدى نفس الشاعر يمكنها أن تنفح بنسمات عطرة خصبة :

وتَفْتَرُّ عن كالأقحوان بروضة
جَلَتْه الصَّبا والمستهلّ من الوَبْلِ[٢٩]

فليست هذه هى طريقة الصبا إن قسناها بما قاله الشاعر عنها سابقا إلا أننا إن رجعنا إلى قصيدة عمر بن أبى ربيعة التى فيها الذكر للفحان الصبا وجدنا البيت المعنىّ به لا يقع فى نسيب القصيدة بل فى رحيلها أو فيما يحل محل الرحيل . وشأن هذا الاكتشاف ليس بطفيف ، لأن دقة الدلالة فى لغة الشعر العربية يكاد لا يكون لها وجود خارج النطاق البنائى للقصيدة العربية ـ أو بعبارة أدق ـ خارج النطق البنائية الأساسية لتلك القصيدة[٣٠] . وهكذا عندما يقول عمر بن أبى ربيعة «تلفحنا الصباء» يكون معنى قوله إنه يرى نفسه فى مناخ مختلف عن المناخ الذى يفترّ فيه الحب عن « كالأقحوان بروضة جلتها الصبا» . فنُقِرّ إزاء هذه الحقيقة بأن صبا الرحلة فى الصحراء غير صبا الرياض والمعطور . ولكننا نتردد أمام هذا الإقرار ـ خصوصا ونحن مع شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة ـ لأننا كنا قد انتبهنا إلى شىء آخر عند اعتبارنا الأدق لتلك الصبا التى كانت تلفح عمر بن أبى ربيعة ، كما أننا أيضا أعدنا النظر إلى رحلة الشاعر نفسها فوجدناها غير ما هى رحلات الشعراء الفرسان ذوى الهمم البعيدة ، وإنما هى رحلة شاعر عاشق تدفعه دفعات الهوى فيضطرم جوى ولا يُؤَرِّقُ ، وهو فى هذه الحالة ، بين لفحان العشق ولفحان الصبا . بل ويكون لكلمة «الصبا» عند عمر بن أبى ربيعة دور خاص يرجع به ، ضمنا ، إلى الغضون الدلالية لبنية القصيدة ـ أى إلى آفاق الصبا الطبيعية التى هى آفاق النسيب دون الرحيل . وبهذه الطريقة يمكن للشاعر أن يضطرم عشقا وشوقا أكثر منه رمضا فى رمال الصحراء ، أو على الأقل يمكنه أن يربط بين معنيين شبه متناقضين لكلمة من أهم كلمات المعجم الشعرى العربى . وهكذا إن بقينا مع عمر بن أبى ربيعة وأنعمنا النظر فى أشعاره وجدناه يلوّح إلى ازدواجية معنى الصبا حتى فى نسيب قصيدة من قصائده ـ بل فى عين مطلع تلك القصيدة :

لمن الديار كأنها سطور
تُسْدِى معالمها الصبا وتُنِير[٣١]

فيساعدنا الشاعر نفسه بعد هذا المطلع مباشرة على استقراء جذور هذه الازدواجية ويشير إلى أن ثمة علاقة تضاد بين الصبا وبين ريح الدبور التى هى الريح الغربية والجنوبية الغربية :

لعبت بها الأرواح بعد أنيسها
نكباء تطّرد السفا ودبور[٣٢]

ولعلنا أن ندرك أن الذى ينوّه الشاعر هاهنا إنما هو الربط بطريقة غير مباشرة بين أيام الأنس فى تلك الديار وبين نفحات الصبا عليها ـ التى هى الآن نفحات الكشف والإخفاء ، أى النسيان والذكرى . أما الدبور ، أو النكباء التى هى قرينتها بين الرياح ، فلا انقطاع للفحانها ولهبوب أتربتها . فالدبور هذه إنما هى عكس الصبا فى لغة الشعر العربية وفى لغة أمثال العرب وحكمهم ؛ فهى تُذْكَرُ عامة مع الفعل «عصف» ، مثل «عصفت دبوره وسقطت عَبوره» ، وسوف تساعدنا هذه اللمحة من لمحات أساليب العرب على تدقيق فهم عبارة «عصفت. كالصبا اللعوب» عند أحمد شوقى ، لأننا بفضل اختيار الشاعر لهذا الفعل نستطيع أن نشعر بازدواجية معنى ريح الصبا : فمن ناحية تعصف هذه الريح وتعفو مثل الدبور المدمرة ومن ناحية أخرى فهى «لعوب» تجىء وتمضى مثل «سنة حلوة» .

فمن أين لهذه الريح الشرقية المعروفة بالصبا كل هذه الطاقات التعبيرية وما هو أصل شاعريتها ؟ ولاسيما من حيث هذه الشاعريّة : فما هى الجهة الحقيقية التى تهبّ منها هذه الريح ؟ ربما يقربنا من الإجابة على هذا التساؤل بيت شعر لشاعر من القرن الثانى الهجرى ابن الدُّمَيْنة :

ألا يا صبا نجد متى هِجْتِ من نَجْدِ
لقد زادنى مَسْرَاكِ وجداً على وجدِ[٣٣]

واخترنا قول ابن الدمينة لأنه دون مراء خلاصة ما انتهى إليه معنى الصَّبا الشعرى فى الفترة ما بين نهاية العصر الأموى وبداية العصر العباسى ، أى فى الفترة التى تبلورت فيها رؤ يا الزمن والمكان العربيين المثاليين ـ وكان نجد المكانَ المثالىّ فى تلك الرؤ يا كما أنه كان مرتبطا ارتباطا عضويا بزمن الماضى العربى المثالى الذى هو زمن البادية . وهكذا من حيث المنظور المثالى فقد صار نجد ، كمكان ، بعيدا عن المكان الحضارى العربى الجديد بعدا يكاد لا يقاس بأميال ومراحل . أما زمن البادية فبعده عن الزمن الحضارى العربى الجديد كان لا يقل شسوعا . وكان للريح الشرقية ؛ أى للصبا ، دور فى هذا المنظور المثالى ـ وهو دور الرسول من ، ونحو ، ما هو بعيد وما هو ماض وما يحن إليه الشاعر العربى . فيكون من السهل فى مثل هذا المنْظور الشعرى أن يتحول نجد إلى روضة أو أن تصير الصبا ، وهى دائما تهب من جهة نجد ، عطر تلك الروضة : فينشرح صدر الشاعر للعطر وتنشرح نفسه لذكريات الماضى وللوعى بالماضى الذى هو الروضة وصباها ، والصَّبا وحلاوتُهُ ولَذّته . فيصبح من الصعب أحيانا أن نفرق فى لغة الشعراء بين الصَّبا والصِّبا بحيث إنهما قد صارا استعارة واحدة وتجنيسا مضمرا فى غضون ما يكاد يكون لفظا واحدا . وهذا ما نشعر به فى بيت يقع فى قلب «نونية» ابن زيدون :

يا روضةً طالما أجْنَتْ لواحظنا
ورداً جلاه الصِّبا غضًّا ونسرينا[٣٤]

وينتقل بنا أحمد شوقى فى البيت الرابع من القصيدة من الأمر «بالوصف» ـ حتى وإن كان ذلك الأمر أقرب إلى الابتهال منه إلى الأمر ـ إلى «سؤال» ذى دلالة خاصة هو الآخر :

وسلا مصر : هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحَه الزمانُ المؤسّى

فنراه لا يزال مع زميليه الاثنين ، لمى مع وجهَى الزمن المتوالى

المتداول ، يطالبها بأن يسألا مصر ذلك السؤال المُبْهَم . ولا يهمنا هاهنا أن هذا السؤال من حيث المنطق ليس إلا إثباتا ضمنيا لحقيقة موقف الشاعر ، أى أنه ليس سؤالاً بالمفهوم المنطقى . أما الناحية الشكلية البلاغية فى البيت فتهمنا جد الاهتمام . ففى البيت جناسٌ مزدوجٌ : ما بين «سلا مصرَ» و «سلا القلبُ» وما بين «أسا» و «المؤسّى» وكلا الجناسين لهما دور بيانى تعبيرى على قدر ما لهما من دور بلاغى لأن التشابه فى الأصوات يجعل التوتر بين السؤال والسُّلوان يبرز فى أذهاننا بطريقة فعالة شعريا . فنفهم أن السؤال ليس فقط محاولة اطّلاع على ما لا نعرفه بل هو أيضا التمسك بما كنا عرفناه ، أى بما قد ملكناه ؛ إلا أننا الآن أصبحنا نشعر بانسلاله ، أى بفقدانه وسلوانه ، بل وننتبه أيضا إلى أن بين الانسلال والسلوان نوعا من مصاهرة اشتقاقية : فيصبح السؤال محاولة إنقاذ ذاتنا من ذلك السلوان ـ الانسلال . أما «أسا» و «المؤسّى» فبينهما صلة جناس اشتقاقى قريب ـ يبدو الزمن من خلاله وكأنه طبيب آس قادر على شفاء ومُعَزّ على مأساة أساسية فى آن واحد ؛ إلا أن ثمة أيضا صلة ترادف بين التأسية وبين مفعول السلوان تجعل أصداء المعنى ترجع بنا إلى الشطر الأول فى ذلك البيت بطريقة قد تكون رجع العجز على الصدر لأننا أكيدا قد انتبهنا إلى أن صلة الجناس بين «سلا مصرَ» و «سلا القلبُ» تميل ميلا مقصودا إلى التورية ، أى إلى مظهر المساواة بين «سلا» الأولى و «سلا» الثانية ، وجو التورية فى هذا البيت له أيضا دور مهم يتجاوز اللعبة اللفظية إلى تكوين غموض يشبه غموض الجِبِلّة الخام الضرورية لنبت بذرة الرمز ؛ وتلك البذرة ليست إلا السؤال الذى لابد أن يُلْقيه الشاعر عند توقفه على أطلال الديار أو على الذى يحل محل الديار . فما هو ذلك السؤال ولماذا يُسْأَلُ ـ أى ما دوره فى القصيدة العربية بصفة عامة وفى قصيدة أحمد شوقى بصفة خاصة ؟

ربما يكون أَوْضَحَ جوابٍ على تساؤلاتنا النظرية هذه نصٌّ شعريٌّ للشاعر الجاهلى المهلهل بن ربيعة ـ حتى وإن غيرنا ترتيب الأبيات المعنية تغييرا يناسب التتابع الزمنى فى القصيدة عوضا عن التنسيق الوجدانى المرتبط بمنطق بنية القصيدة ـ أى قَدَّمْنَا البيتين ٢٠ و ٢١ على البيت ٧ . يقول الشاعر وهو يرثى أخاه كليب :

٢٠ - سألت الحى أين دفنتموه
فقالوا لى «بسفح الحى دار»

٢١ - فسرت إليه من بلدى حثيثا
وطار النوم وامتنع القرار

ويمكننا الآن أن نتصور الشاعر - حسب منطق تطور المشهد - أنه قد وصل إلى حيث قبر أخيه . وها هوذا واقف على تلك «الدار» مثلما كان يمكن لغيره من الشعراء أن يقف على أطلال ديار عَفَتْ . ولكن السؤال ، أو بعبارة أصح الدعاء ، الذى ينبس به إنَّما هو مُوجَّه إلى أخيه الصريع الذى أصبح رمزا «للبلد القفار» :

٧ - دعوتك يا كليب فلم تجبنى
وكيف يجيبنى البلد القفار[٣٥]

أو لعلنا نصحح الصورة فنقول إن البلد القفار أصبح رمزا لجثة البطل المدفون وأنه ضمن مفاهيم القصيدة العربية فإن هذه الصورة هى عين صورة الطلل الذى دائما يُسأل وأبدا لا يحير جوابا ، أو يكون جوابه لغزاً . هكذا لدى لبيد بن ربيعة :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا
صُمًّا خوالد ما يبين كلامها[٣٦]

ولاشك أن ثمة تساويا ما أو قسما مشتركا بين قبر البطل والبلد القفار وطلل الديار : وهو أن السؤال يكون أصلا سؤالا عن سر تحول الأمور المأسوى فى الطبيعة وفى حياة الفرد والمجتمع - التحول من الحياة والوجود إلى الموت والفقدان . فتكون حياة البطل الحضارى (culture hero) فى الأسطورة وصاحب المُلك فى الزمن التاريخى مرتهنة لإحياء البلد القفار أو الملك ، أو فتكون عودة القبيلة أى المجتمع - إلى ديارها الموسمية إشارة إلى أن الحياة فى تلك الديار قد تجددت .

ولأسباب رمزية غامضة لعب السؤال دورا مهما يكاد يكون دور المفتاح السحرى فى محاولة فتح الباب الذى يفضى إلى سر عودة الحياة والخصوبة . فنجد مثلا أن فى الملاحم الرمزية الأسطورية حول البحث عن الكأس المقدسة (Holy Grail) كان على البطل برسفال (Perceval) أن يسأل « سؤالا » - دون أن يعرب فى النصوص عما هو ذلك السؤال - لكى يحصل على تلك الكأس ؛ إلا أن برسفال لم يسأل « السؤال » ففاتته فرصة الحصول على رؤية الكأس .

وثمة أيضا صلة الاشتقاق - على أية حال أنا مستعد أن أقترح ذلك - بين « السؤال » و« شؤول » שאול العبرى فى التوراة ، وهو عالم القبور والموتى الذى لا عودة منه والذى يبقى أبدا دون أن يُسْفِرَ عن سره .

وإن دأبنا فى نهجنا الاشتقاقى التراثى وجدنا أن ثمة احتمالا للربط اللغوى بين سؤال/« شؤول » وبين السعلاء التى هى الغول العربية . فالسعلاء هذه تتربص لأبناء السبيل فتتغير أشكالا وتتلون ، فيبقى الإنسان أمامها مُغرى وحيرانا . فليست هذه السعلاء العربية إلا أختاً لـ Sphinx التى تعرضت لأوديب على السبيل وعرضت عليه اللغز السؤال - أى كانت هى اللغز والسؤال فى ضمير أوديب كما أنها كانت أيضا المفتاح لإنقاذ مدينة طيبة من إصابتها بالمحل الذى كان قد حولها إلى « بلد قفار »[٣٧] .

ولعل أبا تمام من بين أجيال من الشعراء الذين تكرر وتردد فى أشعارهم ذلك التساؤل الجذرى هو الذى أدرك أبعاده الدلالية إدراكا رمزيا كافيا عندما جمع بين الإطار الدلالى الخاص بالنسيب الذى هو المقرّ الأصيل لسؤال الشاعر العربى وبين الإطار الدلالى الخاص بالمدح ، فأنتج بذلك معنى لا يقل جذرية بل يسفر عنها و« يُعريها » من بعض غموضها - وذلك فى قوله :

سأل السماك فجادها [أى الرسوم] بحيائه
منه بوبْلٍ ذى وميضٍ أوْطَفِ[٣٨]

لأن السؤال هنا سؤال شاعر واقف على طلل الديار كما أنه أيضا مَنْحُ الممدوح القدرة على إعادة الخصوبة لبلد قفار - أى لديار ملكه وهيمنته[٣٩] . وبهذه الطريقة كان الشاعر العربى قد اطّلع على معنى السؤال الرمزى .

فنرى الشعراء فيما بعد قادرين ليس فقط على التساؤلات الرمزية أمام الأطلال بل على الحوار معها - مثل مهيار الديلمى :

كم وقفة على « شَراف » وفي الترب عطار وفي الصَّبا شَمْمُ
جرت على الرسم لي محاورةٌ فهمتُ منها ما قاله الرسمُ
وكأن شعري أحدى مَعاهدهُ فأعربتُ لي جِراحُها العُجْم(٤٠)

ومثل هذا الشعر ، بما فيه من رومانسية مضايقة بعض الشيء ، قادر على إثبات وعي الشاعر بأن شعره له طاقات مضمرة تستطيع فتح أبواب خير أبواب عالمه – أي أن لشعره طاقات نسميها أورفية (orphic)؛ ومن غضون تلك الطاقات ينشأ السؤال الذي هو حب الاستطلاع الجذري في تكوين الإنسان .

نرى أحمد شوقي وارثا للأبعاد الدلالية للسؤال العربي العتيق ، وهو واقف حيث هو في منفاه الأندلسي كما لو كان واقفا على طلل مصر ذكرياته ووفائه . فيتحول الطلل إلى تشخيص حبه مثلما كان الطلل البدوي قد تحول قديما إلى تشخيصات عديدة لها أسماء أنثوية سحرية ؛ وهكذا يصبح الوقوف نفسه سؤال الشوق والحنين .

فيزداد قلب الشاعر « السائل » رقة وقابلية للانجراح كلما تزداد الليالي قسوة . هكذا في بيت القصيدة الخامس :

كلما مرت الليالي عليه رق ، والعهد في الليالي يُقَسّي

ولا تلفت نظرنا صيغة الطباق في هذا البيت (الرقة/القسوة) إلا بصفتها وسيلة بسيطة لأداء ذلك المعنى . ولكن الذي يهمنا حقيقة إنما هو استيعاب قلب الشاعر بأنه فعلا « رَقَّ » وبأن رقَّتَهُ هذه سوف تجعله قابلا للتحول إلى كائن شعري بحث في عالم الكائنات الشعرية العربية الأصيلة . أما ذكر « ليالي » ذلك القلب فهو يهمنا لأنه سوف يكون ربطا صَوْتِياً ، وإلى حد ما دلاليا أيضا ، بين ذلك البيت (الخامس) وبين البيت الذي يليه – وهذا من حيث استدعاه (السوداوية) الخاصة بـ «أول الليل » :

٦ . مستطار إذا البواخر رنَّتْ أَوَّلَ الليل ، أو عَوَتْ بعد جَرْسِ

فنبتديء بفهم معنى من معاني رقة ذلك القلب عندما يقول لنا الشاعر بأنه « مستطار » – أي يكاد يطير (قلقا وهواجس) لكي يلحق بتلك البواخر التي تستعد للإقلاع . فما هو الآن هذا القلب ، وما هي هذه البواخر ، وماذا يحدث حقيقة في أول الليل هذا ، بل وأين نحن من تضاريس خريطة الشعر العربي عامة ؟ أولا ، فنحن هاهنا في هذه البقعة من بقع الخريطة الشعرية التي جاءتنا مسماة بالظعن . ولهذا السبب لابد أن نرى كل ما بين أيدينا من جزئيات الصورة – أي من معالم الخريطة – عناصر مكوِّنه لذلك الظعن . فأول الليل هو ذلك الوقت الذي قد تَنَبَّه فيه قلبُ الشاعر إلى أن وقت الظعن قد حان ، ولذا فلا يرنُّ له الآن رنين البواخر وعواؤ ها وجرسها إلا كما يرن قديما في أذن الشاعر البدوي نُعاق غراب البين ورُغاء الجمال عندما زمتها عذارى الحي ليلةَ استعداد الخليط لمغادرة الديار . فالبواخر هي الجمال لأن جمال الظعائن في الشعر العربي هي مثل أشباح سفن سرابية . ولهذا يواصل أحمد شوقي تطرُّقَهُ لهذه الصورة :

٧ - راهبٌ في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

فنرى القلب الرقيق المستطار في صورة راهب « يشيع » السفن بنقس ، أي يُشيِّعُهُن السلام من ناحية ، ويُشَيِّعُهُن من ناحية أخرى مثلما كانت تُشَيِّعُ مواكب الجنائز في بلاد منفى الشاعر . أما من ناحية الوصف للجو الواقعي لميناء مدينة منفاه ، « برشلونه » ، فحقيقة كان من المتوقع أن يكون الشاعر قد استمع في هدوء لياليه إلى « نقس » أجراس السفن الراسية في الميناء وهي تستعد للإقلاع – لأن مسكنه كان في الهضاب المطلة على ذلك الميناء .

ولكن الراهب في سياق هذا البيت هو في المقام الأول القلب الراهب المضطرب في قفص ضلوع صدر الشاعر ، وهو بصفته هذه « فطن » للذي يضمره صدر الشاعر مثلما هو فطن لما في داخل تلك السفن الظُّعُن ؛ بل وثمة « معادل موضوعي » إضافي أنيق الصيغة في هذه الصورة ، وهو أن ضلوع الصدر هي أيضا ضلوع هيكل سفينة مصممة تصميما هندسيا تقليديا . والذي يهمنا عند محاولة استيعابنا لهذه الصورة هو الربط بين الضلوع التي تضم قلب الشاعر وبين الإشارة الى السفن التي « يفطن » لها ذلك القلب . فهل هذا الربط فعلا شيء يمكننا تفسيره من خلال صورة الظعن كما نراها عند طرفة بن العبد مثلا ؟ :

كأن حدوج المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف مِنْ دَدِ
عَدَوْلِيَّة أوْ مِنْ سفين ابن يامن يجور بها الملاح طوراً ويهتدي
يشق حباب الماء حيزومها بها كما قسم الترب المفايل باليد

[« المعلقة » ب ٣ ، ٤ ، ٥]

أو عند المثقب العبدي ؟ :

وهن كذاك حين قطعن فَلجاً كأن حمولهن على سفينِ
يشبهن وهن بُخْتٌ عُراضات الأباهر والشؤونِ

[« المفضليات » ، رقم ٧٦ ، ب ٧ ، ٨]

ليست هذه هي رؤ ية أحمد شوقي لسفن ظعائن همومه ، لأن كل سفينة من تلك السفن هي الضلوع على قلبه الذي رَقّ ، وفطنُ ذلك القلب لها إنما هو عين استبطانها – أي كلمة «فطن» لدى أحمد شوقي في هذا السياق لها دلالة على ما هو « باطن » وحسب هذه الدلالة تكتسب السفينة معنى قريبا من معنى « الرحم » ؛ كما أن الصورة من حيث نطاقها الدلالي تجعل تنتقل بنا من الظعن البدوي الصرف إلى الظعن المجازي الوجداني مثلما هو لدى مسلم بن الوليد :

يا ليت ماء الفرات يُخْبِرُنا
أين تولت بأهلها السفن(٤١)

ولكن سرعان ما يتحول هذا الاستيعاب الوجداني لسفن الظعائن إلى صورة فيها الكثير من الغموض المقصود ومن أبعاد بيولوجية ونفسية – وهذا مانراه عند «مسلم بن الوليد نفسه :

١٤ – كشفت أهاويل الدجى عن مَهُولِهِ
بجاريةٍ محمولةٍ حاملٍ بكر(٤٢)

الشيء المهم الذي تحقق بين البيت الذي يذكر فيه مسلم ابن الوليد سفن الظعائن وبين ذكره لتلك « الجارية المحمولة الحامل البكر » في البيت الأخر هو أن السفينة الأولى التي كانت تمثل الظعائن بصفتها استعارة لهن أصبحت مع انتقالها إلى موضوع رحلة الشاعر نفسه حاملة لهمة الشاعر – أو لهمومه ؛ ولكنها في تنكرها هذا لم تزل مرتبطة بنطاقها الدلالي الأول ، أي بأنوثة الظعائن الأصلية المتأرجحة من حيث المنظور النفسي بين الحامل والبكر . أما النطاق الدلالي لرحلة الشاعر فهو يسمح له بأن يدخل « أهاويل الدجى » عند دخوله تلك الجارية الحامل البكر .

وسوف تتكرر هذه المعاني عند بشار بن برد :

٢٦ – ركبت في أهواله ثيّباً
إليك أو عذراء لم تركب
٢٧ – لما تيممت على ظهرها
لمجلس في بطنها الحوشب
٢٨ – هيأت فيها حين خيّستها
من حالك اللون ومن أصهبِ
٢٩ – فأصبحتْ جاريةً بطنُها
ملآنُ من شتى فلم تُضرَبِ

وهنا يمكننا أن نضيف إلى ما كنا بصدده أن سفينة بشار بن برد بازدواجية صورتها للأنوثة المتأرجحة بين «التثييب» و «العذرة»(٤٤) – لها وظيفتها المزدوجة الأداء : فمن ناحية لها هذا «البطن الحوشب» بل هي التي قد خيسها الشاعر حتى أصبح بطنُها هذا ملآن من شتى : أما من ناحية أخرى فهي «لم تضرب» أي أنها بقيت في حالة «عذرتها» . بل وثمة أكثر من ذلك : «فتيممُ» الشاعر ومعنى قوله هيّأتُ ..... من حالك اللونِ ومن أصهب » – مثل هذه اللغة يمكنها أن تشير ، مع كل غموضها إلى ما يشبه طقوس صلاة ما أوعبادة ما .

وتتبلور هذه المعالجة لصورة السفينة عند أبي تمام :

١٣ – حلتْ رجاى إليك بنت حديقةٍ
غلباءُ لم تُلقَحْ لفحلٍ مُقرِف
٢٠ – ثم اجتنتْ شلوي فصرتِ جَنينَها
متمكناً بقرارِ بطنٍ مُسْدِفِ
٢٢ – فأجاءها بعد المخاض طلوقُها
بمراهق الشَّنَّيْنِ كهلٍ أهْيَفِ(٤٥)

وتلك السفينة التي لم تلقح لفحل مقرف كانت هي التي «حملت » رجاء الشاعر بل وهي التي اجتنت شلوه حتى صار جنينها « متمكناً بقرار بطن مسدف» . وبعد هذا الحمل جاء المخاض والطلوق . فِعْلاً مثل هذه السفينة تستحق أن يسميها الشاعر «بنت حديقة» ، أي بنت مكان ذي أشياء ثمينة محروسة ليس فقط ذي أشجار صالحة لبناء السفن – على حسب قراءات الشراح . وعندما يخاطب أحمد شوقي في البيت الثامن من قصيدته سفينةَ حنينِهِ ويسميها بابنة اليمّ :

يا ابنةَ اليمِّ ، ما أبوكِ بخيلٌ
ماله مُولَعاً بمنعٍ وحَبْسِ ؟

– وهذا بعد أن كانت قد ترسّبتْ في ذهنه صورة السفينة بشاعريتها التقليدية المتراكمة أسلوبيا ونفسيا ، حسبما حاولنا تعقب ذلك ابتداء من طرفة بن العبد حتى المرور بأبي تمام – يجعلنا ذلك نحس بأن ابنة اليم هذه فيها أصداء لأشياء بعيدة التداعي وإن بُخْلَ أبيها ومنعه عنها وحبسه كل هذه تشير إلى تلك البنت من بنات حدائق أبي تمام المحروسة كما أن من بين تلك الأصداء ما يُضفي رنينا خاصاً على التيمم وعلى الثيّب العذراء وعلى الحامل البكر .

أما ما عدا هذه التداعيات والتجاويات البعيدة الصدى فلهذا البيت (أي البيت الثامن) خصوصيات أسلوبية ضمنية تستحق الاعتبار . فعلينا أن نلاحظ مثلا أن ابنة اليم في سياقها هذا يمكنها أيضا أن تشير بطريقة ضمنية إلى معنى «العمد» أو «الغاية» أي عن طريقة مَظْهَرٍ اشتقاقيٍّ وَهمي لكلمة اليم . هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فأمامنا سائر ذلك البيت باعتباره ردًفا مضادًّا على ذلك المعنى . هكذا ننتبه إلى أن معظم الألفاظ في قول الشاعر «ما أبوكِ بخيل ماله مولعا بمنع وحبس» لها ملامح دلالية مضادة لما يحنّ إليه الشاعر ، أوما يعمد له – أي ما يتممه . فثمة البخل المنع والحبس والكلمة « مُولَع » هي الأخرى تتضمن جانبا اشتقاقيا يشير إلى معنى المنع : أي يشير إلى الفعل « ولع» الذي له أيضا معنى «منع» . ومثل هذا الاستبحار في الأبعاد الاشتقاقية في شعر أحمد شوقي لا يُعْتَبَرُ بحثا عن محاسن بلاغية بحتة . لأن مهما كانت انطوائية هذه «المحاسن» فهي مع ذلك تؤدي دورا دلاليا مهما في النسيج الأسلوبي الخاص بهذا الشاعر ، وأيضا لا يمكننا القول بأنها تتواجد في سياق مثل سياقها الدلالي الراهن عبثا أو صدفة . بل العكس هو الأقرب إلى سجية أحمد شوقي اللغوية التي تميل إلى التعبير عن حالات نفسية مصعَّدة بأسلوب تتصاعد أصداؤه الداخلية إلى مستويات قد تبدو مُحيِّرة وقد تجعل بعض النقاد لا يرون فيها إلا قشورها «البديعية» . وعلى غرار هذا لا بد أن ننظر حتى إلى قول الشاعر «ما له » من حيث توسّطه لسياقه المباشر : «بخيل ما له مولعا» . فهو معنى وإشارة ومناغشة صوتية تميل إلى التورية – كل ذلك في أن واحد ، لأن قول «ما له » فيه استفهام مع نفي ضمني ، كما أن فيه إشارة إلى لفظ «مال» كما لو كان استجوابا للفظ «بخيل» والبخيل هو أيضا مولع بماله إلى درجة منعه ......

ولنتوقف نحن هنا بعد هذا الشوط اليسير من قراءتنا الثالثة لسينية أحمد شوقي . فليس في طاقتنا إلا أن نقتصر على بعض النماذج . أما القصيدة فهي غنية كل الغنى بمواد شعرية لا تُفْهَمُ فهما جيدا ولا تُقدَّر تقديرا نقديا كافيا إن استغنى ناقدها عن مصدر طاقاتها الحيوية وعن جوّها – أي عن تُراثيّتها العميقة .

الهوامش

(١) أحمد شوقى : «الشوقيات» ، القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٧٠ ، الجزء الثانى ، ص ٤٥ ، وسنذكر الصفحات بعد ذلك فى المتن .

(٢) التعريف الاصطلاحى للقصيدة لدى ابن قتيبة ، مع شهرته المتأخرة العهد ، لا يعتبر إلا الاستثناء الذى يقر القاعدة ؛ كما أنه يستلزم دراسة واسعة المجال حتى نستفيد منه أيما استفادة وحتى نتجاوز موقفنا الاستقطابى الراهن الذى يتذبذب ما بين رفض تهكمى وبين قبول اعتقادى .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى : «الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى» ، تحقيق السيد أحمد صقر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر : ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م الجزء الأول ص ٦ و ٥٧ .

(٤) يرد على هذا التساؤل الناقد نفسه باعترافه بأن مقصده المنهجى لا يمكن تحقيقه : «وقد انتهينا الآن إلى الموازنة [بينهما] ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعانى التى إليها المقصد ، وهى المرمى والغرض . . .» نفس المصدر ، ص ٤٢٩ .

(٥) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى : «إعجاز القرآن» ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣ : ص ١٥٨ وما يليها ، وص ٢١٩ وما يليها ، وص ٢٤١ .

(٦) ابن سلام الجمحى : «طبقات فحول الشعراء» القاهرة : دار المعارف ١٩٥٢ ص ٣٩ .

(٧) وحتى مفهوم الجمحى المنهجى للطبقات يبدو أنه مبنى إلى حد بعيد على مبدأ تواجد القصيدة كعلامة أو رمز لانتاج شعرى مرموق ، كما يشير إليه تقديره النسبى للشاعرين طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص ، «طبقات» ، ص ٢٦ .

(٨) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : «كتاب الحيوان» تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، القاهرة : مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده ، الطبعة الثالثة ، الجزء الثالث ١٩٦٥ ، ص ٩٨ .

(٩) «ديوان ابن الفارض» ، بيروت : دار صادر - دار بيروت ، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م ، ص ١٢٢ .

(١٠) والشوق فى شعر ابن الفارض فعلا أمامه وعلى الفضاء الذى هو بَشَرِيَّتُهُ ومادِّيتُهُ وراءه . ولكننا سرعان ما ننتبه إلى نقطة تناقض أو بالأحرى إلى نقطة توتر فى هذا الإدراك الأول لأن ذلك الشوق كإشارة اتجاه على الطريق السلطانى لرحلة الشاعر الروحية يبدو وكأنه مكور على مصدره وأنه فى نهاية المسيرة لابد أن يهدى الشاعر إلى النقطة التى ابتدأت منها رحلته ، وأيضا لأن هذا الشوق ليس إلا حنينا إلى الماضى الذى هو لدى الشاعر زمن تجربته الروحية الكبرى كما أنه بطريقة ضمنية زمن إقامته فى الأرض المحرمة . وهكذا يكون شوق ابن الفارض كما يتجلى لنا من خلال بناء قصائده محاولة عودة إلى السعادة الأولى وتشخيصا لجانب مهم من الرحلة فى القصيدة العربية النموذجية ، وهى عين التجربة التى مازالت تتكرر منذ تكونت القصيدة وابتدأت رحلة الشاعر العربى . فيكون بالتالى حنين ابن الفارض حنينا إلى البداية وحركة إلى الوراء كما يحدث كثيراً فى الشعر الجاهلى وكما يحدث أكثر فأكثر فى العصر الذى يمثله ذو الرمة وفى شعر ذى الرمة بالذات . أما الفضاء الذى يراه ابن الفارض وراءه فى صورة القدر أو كقيود بشريته المعدومة الكمال فهو العنصر المأساوى - أى الرادع المانع على سبيل انطلاق شوقه . فنوشك أن نراه بهذه الصفة أمام الشاعر الصوفى القلق كما هو أيضا أمام الشاعر الجاهلى وهو يرد على عاذلته بأن حياته فضاء والفضاء مصرع ليس إلا ؛ ولكن بين الفضاء والمصرع لحظات لامعة من مروءة ومجد ومسرة الحياة .

(١١) القصيدة البائية للبيد بن ربيعة العامرى التى مطلعها :

طافت أسيماء بالرحال فقد
هيَّج منى خيالها طربا

نراها أوضح مثال للقصيدة التى يمكننا تسميتها بقصيدة اللحاق بالمحبوبة وبالسعادة المفقودة التى تمثلها المحبوبة . يعكس تنسيق المعانى والموضوعات والأقسام البنائية فى هذه القصيدة جريان تيار حنين مستديم نحو المحبوبة : هكذا ابتداء بالنسيب والذكر لزيارة طيف الخيال الذى يليه استذكار الظعن وانتقالا بعد ذلك إلى رحلة الشاعر الصحراوية وأخيرا فى مشهد مراقبة البرق والشيم والمطر المحيى «لِتَرْعَ من نبته أَسْنُمُ» . وحتى بيتا القصيدة الأخيران اللذان يذكر الشاعر فيهما قومه بنبرة الفخار ، نجدهما مرتبطين بجو القصيدة الحنون : فقد دعا الشاعر لقومه ببركة المطر المحيى مثلما دعا لقوم محبوبته . «ديوان لبيد بن ربيعة العامرى» ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦ م / ١٣٨٦ هـ ، ص ٢٠ - ٢٣ .

(١٢) ضمن مجموعة أشعار ذى الرمة يمكننا أن نلفت النظر إلى القصائد التى يأتى قسم الرحيل فيها بمثابة حركة العودة إلى المحبوبة إلى ديارها أو بمثابة الالتحاق بالمحبوبة وهى تظعن . ومن خاصية تلك القصائد أيضا أنها مختتمة اختتاما يرمز إلى شوق الشاعر الذى لم ينقطع منذ مطلع القصيدة وإن جاز أن يكون التعبير عن هذا الشوق ضمنيا . فلنذكر من بين تلك القصائد القصيدة رقم ١٠ «الحائية» :

أستحدثَ الركبُ عن أشياعهم خبراً
على النأى والنائى يودّ وينصح

ورقم ١٧ «الدالية» :

يا دار مية لم يترك لنا علما
تقادم العهد والهوج المراويد

ورقم ٦٦ «اللامية» :

عليَّ عوجا من صدور الرواحل
بجمهور حزوى فابكيا فى المنازل

(أما هموم الشاعر فى هذه القصيدة فهى أوسع نطاقا متجاوزةً حدود الحنين إلى الشعور بمأساوية الحياة) .

ورقم ٧٥ «الميمية» :

أعن ترسمت من خرقاء منزلة
ماء الصبابة من عينيك مسجوم

«ديوان ذى الرمة» ، دمشق : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ١٣٨٤ هـ/١٩٦٤ م ، ص ١٠٧ - ١٢٨ و ١٨٢ - ١٩٠ و ٥٧٧ - ٥٨٥ و ٦٥١ - ٦٦٩ .

(١٣) «ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى» ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبى وأولاده ، ١٣٩١ هـ/١٩٧١ م ، الجزء الثالث ، ص ٣٥٠ .

(١٤) الذى اقتفى أثر المتنبى اقتفاء لازما بل متطرفا إنما هو ابن هانىء الأندلسى من حيث أنه جرد قصيدة المدح تجريدا يكاد يكون مطلقا من أى عناصر بنائية أو حتى أسلوبية لا تنتمى انتماء مباشرا إلى المديح موضوعا ولغة وجوّاً . فتكون النتيجة وحدة شكلية لامراء فيها إلا أن مثل هذا «النجاح» فى حل مشكلة الشكل المعقد فى الشعر العربى يثير تساؤلات عديدة تخص جذور هذا الشعر الجمالية عينها .

(١٥) انظر :

Stefan Sperl, "Islamic Kingship and Arabic Panegyric in the Early Ninth Century", Journal of Arabic Literature, 8 (1977), pp. 20-35.

(١٦) الذى يربط بين نسيب القصيدة النمطية وبين المرثية - أنه قبل أى اعتبار آخر - ذلك الجو الكئيب التأمل الذى يحمل اللفظ الشعرى يتعبق بماهية تكاد تعرِّيه أو تجرده من خاصياته اللفظية ذاتها ؛ والذى يبقى من اللفظ الشعرى عندئذ يذكرنا بما هو الأقرب إلى الموسيقى . فنقول الموسيقى ليس لأن اللفظ الغنائى فعلا يشبه الموسيقى وإنما لأننا نفتقد اسما أدق وأرق يفيدنا . أما الربط التاريخى والاشتقاقى بين الغنائية كمصطلح والغناء فهو مع صحته يبدو وكأنه موضوع جد عرضى . وثمة صلة أخرى بين النسيب والرثاء لا تقل أهمية عن صلة الجو وهى صلة الإطار الزمنى المشترك الذى هو الماضى . بعد هذا التوافق الأول الذى لا يتم إلا عن طريق التجريد والتعميم يكون من البديهى أن تختلف الأنواع الشعرية فى غنائيتها - خصوصا لأن نوع المراثى فى الشعر الجاهلى وما يليه مباشرة له فروع ذات مَلامِحَ شبه مستقلة ولكل فرع طريقته فى مواجهة واقع الفقدان الأساسى بأساليب وردود أفعال نفسية مختلفة بل مناقضة بعضها بعضا .

(١٧) يفتتح دريد بن الصمة قصيدته الدالية الرثائية بمطلع يشير إلى أنه (مع البيت الذى يليه) بقية موضوعية وأسلوبية من النسيب الخاص بقصائد غير رثائية : «أرثَّ جديدُ الحبل من أمِّ معبد. بعاقبةٍ أم أخلفت كلَّ مَوْعِدِ» . أما سائر

قصيدة دريد فليس فيها أثر من لغة النسيب أو من معانيه . فيبقى المطلع منفصلا بل غير عضوى . أبو الفرج الأصبهانى : «كتاب الأغانى» ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٩ ، المجلد العاشر ، ٣٤٧١ - ٣٤٧٥ .

(١٨) انظر من شعر حسان بن ثابت قصيدة أولها :

ألا يا لقوم هل لما حمّ دافعُ
وهل ما مضى من صالح العيش راجعُ

قالها الشاعر فى يوم بدر قبل أن يتبلور أسلوبه هذا ، وقصيدةً أخرى واضحة الأسلوب الرثائى المنسجم يبكى فيها الرسول :

بطيبةَ رسمٌ للرسول ومعهدُ
منيرٌ وقد تعفو الرسومُ وتهمدُ

[ديوان حسان ابن ثابت ، بيروت : دار صادر ، ص ١٤٧ - ١٤٨ و ٥٤ - ٥٧] .

(١٩) انظر :

Ibrahim al-Sinjilawi, The Lament for Fallen Cities : A Study of the Development of the Elegiac Genre in Classical Arabic Poetry, Ph. D. dissertation, The University of Chicago, 1983.

(٢٠) محمد بن جرير الطبرى : «تاريخ الطبرى» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٦ ، ٨ : ٤٤٨ - ٤٥٠ .

(٢١) أحمد بن محمد المقّرى التلمسانى : «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب» بيروت دار صادر ، ١٣٨٨ هـ/١٩٦٨ م ، المجلد الرابع ، ص ٤٨٦ - ٤٨٩ .

(٢٢) انظر على سبيل المثال قصيدة لمحمود سامى البارودى [«ديوان البارودى» الجزء الأول ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٥٤ ، ص ١٣١] ؛ أو قصيدتين لمعروف الرصافى : «نحن على المنطاد» و «فى القطار» [«ديوان الرصافى» ، بيروت : المكتبة الأهلية : ١٩١٠ ، ص ٣٢ - ٣٧ ، و ص ١٦٨ - ١٧٠] ؛ وقصيدة لحافظ ابراهيم يصف فيها رحلته إلى إيطاليا [«ديوان حافظ ابراهيم» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٧ ، الجزء الأول ، ص ٢٢٧ - ٢٣٣] .

(٢٣) لم يحدد مفهوم الشعر العمودى اصطلاحيا فى لغة النقد العربية العصرية مع أنه تمتع بتداول ورواج عجيبين فى المعارك النقدية التى أثارتها مدرسة الشعر الحر . فلا يستقر فى ذهن من يعتبر هذا المصطلح فى سياقه الحديث إلا انطباعات عامة تدور حول بعض نواحٍ شكلية تقليدية فى الشعر العربى مثل مسألة الأبحر الخليلية ومسألة لزوم القافية ووحدتها . على الأقل يمكننا القول نسبة لمعنى هذا المصطلح فى النقد الحديث أنه رغم غموضه يحاول أن يعبر عن وعى الناقد بما يشبه مفاهيم شكلية . أما النقاد القدماء فينقصهم هذا الوعى ؛ وحتى بعض الباحثين العصريين لامراء فى أنهم لا يدركون حدود مصطلح «عمود الشعر» كما استعمل هذا المصطلح قديما ، فيبدو لهم أنه ينص على مفاهيم شكلية أيضا مع أن الامر ليس كذلك . فانظر مثلا : منصورج . عجمى فى مقالته :

" 'Amūd 'al-Shi'r : Legitimization of Tradition " (**Journal of Arabic Literature**, 12 (1981), pp. 30-48.).

(٢٤) أبو العلاء المعرى : «شرح سقط الزند» القاهرة ، ١٩٤٧ ، الجزء الثانى ، المجلد الثالث ، ص ٩٧٤ .

(٢٥) لبيد بن ربيعة ، «المعلقة» بيت ٢ .

(٢٦) وهذا هو الفرق بين مطلع قصيدة أحمد شوقى وبين بيت متشابه اللفظ والصيغة لكعب ابن زهير :

وأنّى شباب صبح يوم وليلة
وما الدهر إلا منشئه ومفارقه

«شرح ديوان كعب بن زهير» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ١٣٦٩/ ١٩٥٠ ، ص ٢٩١ .

(٢٧) الذى يجعلنا نفكر ها هنا فى إقفار الملوات مع أن الشاعر لا يذكر إلا ملاوة ، أى فترة من الزمن ، إنما هو موقع هذا اللفظ داخل القصيدة من حيث البناء ؛ لأن المعانى فى القصيدة لا تقع صدفة دون أن تتأثر بالمعنى الافتراضى لنطاق وقوعها البنائى . تَنَبَّهَ لنا هذا الأمر أبو الفتح عثمان بن جنى فى نقاشه للقطعة الشعرية المشهورة التى أولها :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح

فيقول إن قول الشاعر «كل حاجة» وما يفيد منه أهل النسيب والرقة وذوو الأهواء والمقة ما لا يفيد غيرهم . . . ألا ترى أن من حوائج منى أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها ؛ لأن منها التلاقى ، ومنها التشاكى ، ومنها التخلى إلى غير ذلكَ مما هو تالٍ له ، ومعقودٌ الكون به . وكأنه صانع عن هذا الموضع الذى أومأ إليه ، وعقد غرضه عليه ، بقوله فى آخر البيت «ومسح بالأركان من هو ماسح» أى : إنها كانت حوائجنا التى قضيناها وآرابنا التى أنضيناها ، من هذا النحو الذى هو مسح الأركان . . . .» [«الخصائص» ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٣٧١/١٩٥٢ الجزء الأول ، ص ٢١٨ - ٢١٩] .

وقد أدرك ابن جنى أن الشاعر حتى وإن «صانع عن هذا الموضع الذى أومأ إليه» فهو مع ذلك واعٍ بما يفرضه النطاق البنائى من معناه الضمنى الأوسع على المعنى الجزئى داخل ذلك النطاق ؛ وهذا المعنى الضمنى لابد أن يرث رنينه شبه المستقل المكوّن لمعنى القصيدة الكلّ . وقد أدرك أهمية ملحوظة ابن جنى ناقد آخر ـ وهو ضياء الدين بن الأثير ـ فاقتبسها مرتين اقتباسا يكاد يكون حرفيا دون أن يذكر المصدر . انظر : «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبى وأولاده ، ١٣٥٨/١٩٣٩ ، الجزء الأول ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ ؛ و «الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور» ، بغداد : المجمع العلمى العراقى ، ١٣٧٥/١٩٥٦ ، ص ٧٠ - ٧١ .

وانظر أيضا :

G. J. H. Van Gelder, Beyond the Line. Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem, Leiden : E.J. Brill, 1982, pp. 135-6.

(٢٨) «ديوان عمر بن ابى ربيعة» بيروت : دار صادر ـ دار بيروت ١٣٨٥/ ١٩٦٦ ، ص ١٣٠ . وفى اختيار هذه الدلالة لكلمة «الصبا» كان يمكن لعمر ابن ابى ربيعة أن يشير إلى قول امرىء القيس فى وصفه للظليم ، مثلا ، وذلك مع الغموض المقصود فى قراءة «تسحقه الريح» :

يجول بآفاق البلاد مغرّبا
وتُسحِقُهُ ريحُ الصبا كل مُسحقِ

[«ديوان امرىء القيس» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٣٤] .

(٢٩) «ديوان عمر بن ابى ربيعة» ، ص ٢٩٤ .

(٣٠) وقد انتبهنا إلى ذلك ، حتى وإن كان بطريقة قياسية غير مباشرة ، عند تذكرنا لما قاله أبو الفتح عثمان بن جنى ـ وبعده ضياء الدين بن الأثير ـ عن الخلفيات الدلالية لكلمة «الحاجة» فى : «ولما قضينا من منى كل حاجة . . . .» . انظر فوق : ملحوظة رقم ٢٧ .

(٣١) «ديوان عمر بن أبى ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٢) «ديوان عمر بن أبى ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٣) «ديوان ابن الدُّمَينة» ، صنعة أبى العباس ثعلب ومحمد بن حبيب ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، القاهرة : مكتبة دار العروبة ١٣٧٨/١٩٥٩ ، ص ٨٥ .

(٣٤) «ديوان ابن زيدون ورسائله» ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية بالفجالة ، ١٩٥٧ ، ص ١٤٥ .

(٣٥) «موسوعة الشعر العربى . الشعر الجاهلى» ، بيروت : شركة خياط للكتب والنشر ١٩٧٤ ، المجلد الأول ، ص ٢٠١ - ٢٠٣ .

ويلزمنا هذا التواجد الموثوق به لعبارة «البلد القفار» ـ بهذا المعنى وبهذه

الطريقة ـ أن نعيد النظر فى ترجمة عنوان قصيدة ت . س . إليوت "The Waste Land" إلى اللغة العربية بالأرض الخراب ، أو أحيانا بالأرض اليباب . فلا بأس بهذه الترجمة من ناحية الدقة اللغوية البحتة ، إلا أنه من ناحية الأصالة الاصطلاحية الخاصة بالشعر العربى قد يكون من الأفضل أن نرجع إلى الإمكانيات الدلالية الموجودة فى «البلد القفار» العتيقة . وإن كان ثمة أى ضرورة لإثبات المصطلح الأصيل فلنذكر فى هذا الصدد قول شاعرٌ من المدرسة العذرية :

قطاة غرها شركٌ فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناحُ

لها فرخان من بلد قفار ... وعشهما ترزّقه الرياحُ

[«قيس بن الملوح المجنون وديوانه» ، أنقرة ، مطبعة الجمعية التاريخية التركية ، ١٩٦٧ ، ص ٧٤] .

(٣٦) «ديوان لبيد بن ربيعة العامرى» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٦٥ .

(٣٧) أنظر :

Suzanne Pinckney Stetkevych, "The Su'lok Poem : A Paradigm of Passage Manque" , Journal of the American Oriental Society, 104. 4 (1984), pp. 661-678.

(٣٨) «ديوان أبى تمام» ، بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبد الله عزام ، القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٤ وما يليها (قصيدة رقم ٩٩) .

(٣٩) ما يلفت النظر بهذا الصدد هو أن الممدوح فى هذه القصيدة ليس الخليفة العباسى بل الوزير محمد بن عبد الملك الزيات . فيثبت لنا أبو تمام من خلال اختيار صورته الشعرية المكانة المحورية التى كان يشغلها ذلك الوزير فى مراتب الدولة وفى شؤونها .

(٤٠) «ديوان مهيار الديلمى» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٠ - ١٩٣١ ، الجزء الرابع ، ص ٢٤ .

(٤١) مسلم بن الوليد : «شرح ديوان صريع الغوانى» القاهرة : دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٢ ، قصيدة رقم ٢١ .

(٤٢) مسلم بن الوليد : المصدر السابق ، ص ١٠٧ ، قصيدة رقم ١٢ .

(٤٣) «ديوان بشار بن برد» ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٩/١٩٥٠ الجزء الأول ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٤٤) انظر إلى انعكاس هذه الرؤية للأنوثة لدى امرىء القيس فى معلقته [بيت رقم ٤١] :

إلى مثلها يرنو الحليمُ صبابةً ... إذا ما اسبكرّتْ بين درع ومجول

(٤٥) أبو تمام : «ديوان» ، الجزء الثانى ، ص ٣٩٤ - ٤٠٠ (قصيدة رقم ٩٩) .

بشير القمري

قصيدة "الأندلس الجديدة" لأحمد شوقي

(مقاربة وصفية شعرية سوسيولوجية)

١ - مداخل أولية وتوضيحات أساسية :

١ - ١ تعترض سبيل الدارس الأدبي لنص من النصوص الأدبية الشعرية المتداولة جملة من الأسئلة المتداخلة والمتباينة ، سواء على مستوى النظرية (التنظير) أو على مستوى الإجراء وطرائق التحليل . وتزيد هذه الأسئلة تعقداً عندما يتعلق الأمر بنص شعرى ينتمى إشكالياً إلى جملة من أرباض نظرية الأدب (الأدبية) . وتاريخ الأدب ، وعصوره ، وقضاياه ، وظواهره ، كنص (الأندلس الجديدة) ـ مثلاً ـ الذى يختزل فى نسيجه مكونات شعرية متعايشة من حيث الانتماء التكوينى والعلائقى فى جغرافية الشعر العربى . ذلك لأن الإمكانات التحليلية المعاصرة فى النقد البويطيقى المعاصر تجعل هذا الانتماء الإشكالى بقدر ما ينفتح على تعدد هذه الإمكانات يجسد منطقاً مستقلاً ، قد يدعو إلى مجاوزة بداهته النقد التقليدى العربى ومسلماته ، ويدعو إلى العودة إليها ـ من حين إلى آخر ـ للحفر فيها ، وجعل الأوليات العامة تنسحب لتحل محلها أسئلة إضافية أخرى تمس جوهر الشعر والشعرية . ولن يتم هذا المنظور إلا عن طريق تطوير أسئلة الشكل الشعرى ، وجعلها تصب فى المكون الدلالى والرسالة الشعرية Le message poétique ؛ أى أن هذه الأسئلة تتجه (وقد اتجهت ضمنياً) إلى تناول المظهر اللغوى بوصفه بنية فى تراتبية hiérarchie النص قبل تشكل المظهر الدلالى ، وذلك بالبحث عن رمزية الأصوات الشعرية وقصديتها ، واختيار المرسَل قبل التلفظ والقول والكتابة .

١ - ٢

وإذا كانت هذه النزعة تفيد من النموذج اللسانى الذى يعين على تحديد صورته لغة النص بما هى بنية ظاهرية ، وعلائق نحوية وصرفية وتركيبية ومعجمية ، فإن هذا لا يعنى أن قيمة أى مستوى من هذه المستويات تفوق قيمة الآخر ، وأنه ينبغى التعامل معها حرفياً لتحقيق مبدأ (الكلية) .Totalité البنيوى ، الذى يكلل التحليل الجزئى لكل عنصر من عناصر القول ، وإنما ينبغى ـ فى تقديرى ـ تغليب كفة المستوى الذى قد يساعد على التوصّل إلى الكشف عن دينامية اشتغال النص (فى حد ذاته ومن أجل ذاته) بالنظر إلى بعدى التوتر والتوالد اللذين يحققهما . وبهذا نستطيع القول بأن النموذج الذى يقدمه الأستاذ (محمد مفتاح)[1] ليس نموذجاً نهائياً ينطبق على جميع النصوص ، وأنه من الممكن مجاوزته عند رغبة الفصل بين (الشعر) والنظم بمفهومه التراصفى ، لتجنب التداخل بين المحايثة فى القول والتعبير الشعريين من جهة ، و (الصنعة) التى تكون مجرد أسلبة مقصودة فى محاورة نصوص غائبة ، أو ثقافة وإيديولوجية خاصة بالشاعر ، من جهة أخرى ، كما أن بعض النصوص ـ من جهة ثالثة ـ قد تنتج لنفسها قانوناً بنيوياً آخر غير المواد الصوتية والمعجم الخاص والتركيب والقصدية[2] ، كقصيدة النثر ، أو القصيدة التى تقوم على التفعيلة الواحدة ، أو قصيدة الشعر الحر بعامة ؛ بمفهومها النظرى عند (نازك الملائكة) و (محمد النويهى) وغيرهما .

١ - ٣

وإلى جانب هذه الخصوصية فى تغليب مستوى دون آخر ، يصطدم الدارس بأسئلة أخرى تمس جانب سيرورة الأدب والتطور الأدبى ، بخاصة عندما يتعلق الأمر بمفاهيم رسوبية متوارثة ، تفتقر إلى التأطير ضمن سيرورة التفكير الأدبى . ومن هنا يجد الدارس الأدبى نفسه محاصراً بأسئلة فى داخل الأدبية وأخرى خارجها . ولذلك فإن مجرد استثمار تخريجات النقد (الشعرى) الراهن لدى الغرب ليست كافية للخروج من المآزق المنتصبة « دياكرونيا » منذ أن تم التأريخ للأدب العربى ، شعره ونثره . ولعل السبب الرئيسى يكمن فى أن النقد الشعرى المعاصر — لدى الغرب أساسا — يقوم على أساس سيرورة قوامها امتلاك تاريخ أدبى منتظم ومكشوف ، فى حين أن النقد الشعرى العربى القائم والمتطور تجريبيا لم يكتمل بعد ، أو أنه — إذا سلمنا بإمكانية اكتماله — يفتقر إلى المنطق القطائعى والاستمرارى ؛ وهذا ما يشكل تداخلاً بين « الشعرية التاريخية » و « الشعرية البنيوية » .

١ - ٤

وينتج عن هذه الخصيصة اللازمة عدم إمكان الحسم فى القضايا النظرية والتطبيقية ، مادامت الظاهرة الأدبية لم تُؤطَّر بعد ؛ كما ينتج عنها عدم توافر الشروط الأصولية لقيام تفكير بنيوى للأدب العربى المجرد ، التأسيس المطلق ، ومجاوزة الماضى الثقافى . يضاف إلى ذلك انعدام الشرط المعرفى (الإبستمولوجى) فى تبنى هذا الموقف ، مادام عصر « ما قبل البنيوية » فى داخل هذه السيرورة لم تتحقق دافعيته ضمن جهاز العلوم الإنسانية والعلوم المساعدة « العربية » ووقائعها ؛ وهذا ما يدعو إلى إعادة القراءة بشقيها التاريخى والنظرى . ولعل أبرز مسألة يمكن إثارتها فى هذا الصدد هى مسألة « التجنيس » الأدبى ، التى تتحكم فى التصنيف الممكن للأجناس الأدبية . وهى تتلبس بالنظرة الروحية والفكرية والمعرفية الخاصة بالطبقات السائدة والمسيطرة ، المتحكمة فى علائق الإنتاج ، بما فى ذلك علائق الإنتاج الفنى والأدبى . ويضاف إلى هذا البعد كون الوقوف على مفهومين من قبيل « التعبير الشعرى » و « رؤية العالم » فى داخل القصيدة العربية الكلاسيكية والحديثة يتطلب أولاً تحديد طبيعة النص وتعريفها (أو تعريفه) . وتثار هنا أيضاً إمكانية الإفادة من التعريفات الرائجة للنص ، وأقربها تشخيصاً للجانب الإجرائى .

١ - ٥

وإذا كان من تحصيل الحاصل القول بأن أخذ الأدبى لتصور طبيعة النص هو أنه « بنية مغلقة » و « مستقلة » و « ذا لغة واحدة »[٣] monolingue ، إلى جانب أنه يحيل على حقل ثقافى ، فإن النص — بالإضافة إلى هذه التحديدات — (نظام إيحائى) connotatif[٤] ؛ لأنه يأتى فى الدرجة الثانية بالنسبة إلى نظام دلالى آخر[٥] ، كما أنه نتاج قد اكتمل من حيث الكتابة ، وأنه يلتصق بالأدب ، ويمكن أن يُدرس فى علاقته بإنتاجه (ما قبل النص فيه) ، وفى صورة تجليه (ما بعد النص)[٦] . وتسمى (جوليا كرستيفا) Julia Kristeva هذه الثنائية « بالنص الأصلى » أو النص الرحم والنواة ، و « النص الفرعى » ، أو النص المتولد عن الأول ، على أساس أن الأول هو نظام « يتضمن كل السيرورات السيميائية »[٧] من حيث ثقل الغرائز وتوزيعها ، والتقطيع الذى تمارسه على الجسد ، بالإضافة إلى النظام البيئى والاجتماعى اللذين يحيطان بالتكوين الفيزيولوجى ، ثم انبثاق ما هو رمزى (الذات — الموضوع) ؛ وهو ما يقتضى استخلاص حمولات القوة الدافعة فى القول والتنغيم والنبر واختيار الحقول الدلالية[٧] . وبذلك يكون النص الأصلى خلفية متضمنةً اللغة التى يمكن أن تعد نصاً فرعياً فى حين أن النص الثانى (أى الشعرى) هو « بنية تخضع لقواعد التواصل ، وتفترض ذاتاً للتلفظ ومتقبلا له »[٧] . وهكذا يتحول النص إلى « إجراء قولى »[٧] ويزيد (تزفتان تودوروف) T. Todorov على ذلك موضحاً عندما يعد النص الفرعى مجالاً « لتوظيف المعنى » Fonctionnement du sens[٨] ، الذى يصبح مجسداً فى شكل « معنى مبنى يشتغل كما لو كان شاشة تخفى . . . لكن اللغة التواصلية تقوم فيه مؤشراً عليها ، وتنتج معنى دالاً عن طريق لعبة الخرق أو الانزياح »[٨] ، فى حين أن النص الأصلى « توليد » واشتقاق من داخل نسيج مقولات اللغة[٨] . وقريباً من هذه التخريجات التصورية نجد ما يقول به « يورى لوتمان » Y. Lotmon فى كتابه « بنية النص الفنى » (جاليمار — ٧٣) من حيث علاقة النص باللغة بوصفها نظاماً قائماً فى خلفيته ، يحاورها ويحتفظ بقرائنها وعلاماتها المحدَّدة ، التى تجعله قريباً منها فى التداول ، كما تجعله تجسيداً مادياً للتعبير المتفرع عن اللغة الطبيعية الأصل[٩] . وهذا ما يجعل النص ذا بنية خارج نصية تراتبية فى علاقته بالتعبير وحدوده بالنسبة للغة ، كما يجعله ذا طابع بنيوى ، « بمعنى أنه ليس مجرد أشياء ، بل علاقات بين الأشياء . . . وتنظيم . . . تنتج عنه علاقات تكاملية ، وينقسم إلى نصوص صغرى . . . يبدو كل واحد منها منظماً بطريقة مستقلة ؛ وهذا ما يخلع عليه صفة « البنية » الثابتة بوصفها شكلاً ، والمتغيرة من حيث هى علائق »[١٠] . ومن ثم تطلب لغة الوصف — من منظور منهجى — مراعاة التراتبية والاكتمال ، ثم الاختلاف ، على حسب ما يتطلبه التحليل[١١] .

٢ — حول المفاهيم الإجرائية المستعملة وتحليل النص .

٢ - ١

يتعلق الأمر هنا بالسعى نحو تحقيق نوع من التجاوب والتوازن بين مطمحين هما :

أ - إيصال مصطلحين تجريبيين هما « التعبير الشعرى » و « ورؤية العالم » ، بما هما مقابل للتعبير النثرى وغيره ، وبوصفهما انزياحا écart داخل لغة أدبية لها نسيجها الأخلاقى — مثلاً — وإحداثياتها « الأسلوبية » ، فى حقبة محددة من حقب تشكل الكتابة العربية سواء أكان ذلك فى الشعر أو الرواية والقصة ثم فى المسرح وغيره . وبالإضافة إلى ذلك الوقوف عند تشكل الرؤية بوصفها مجموعة تطلعات وعواطف (أحاسيس) وأفكار جمعت (قد تجمع) أفراد فئة محددة اجتماعياً ، فى ظل تحولات نوعية تجعلها متعارضة مع فئات أخرى[١٢] ، واستعمال المصطلحين معا — التعبير الشعرى والرؤية - بوصفهما لغة واصفة لتفكيك بنية « الأندلس الجديدة » لأحمد شوقى[١٣] .

ب - مطمح الوصول إلى استنتاجات عامة يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص مماثلة داخل حركة مدرسة البعث بوصفها اتجاهاً أدبياً ،

نبع ضمن شروط حضارية سياسية إبداعية إبان ما يسمى بعصر النهضة ؛ وهو الاتجاه الذي يمكن أن يعد شوقي ــ بالإضافة إلى البارودي وغيره ــ من بين النماذج المفسرة من الداخل له من حيث النبرة واللغة الشعرية والكتابة الفنية بالمفهوم البارق[١٤] .

٢ ـ ٢

إن أبرز تساؤل وظيفي ينبثق من هذا التصور هو : هل يمكن أن يعد عنوان النص منطلقاً « سيميولوجيا » مؤشراً على حمولة القصيدة ؟ وبتعبير آخر ، هل يحقق عنوان « الأندلس الجديدة » تطابقاً تيماطيقياً لفهم وظيفة النص الدلالية والإيديولوجية ؟

وعلى الرغم من أنه قد يعترض علينا بأن العنوان لا يكون من وضع الشاعر قصدياً فإنه بالإمكان افتراض أنه يعكس بؤرة تشاكلية تبسط ظلالها الإيحائية على معمارية النص ، بدءاً من اختزال النص (اختزال العنوان) لنبرة الندب والتفجع والبكاء ، حتى تفرعه ــ بشكل توليدي ــ إلى ما سيشخص الخطاب والرسالة بما حدث للمسلمين عند الخروج من الأندلس سنة ١٤٩٢ ، إثر تحالفات مملكتي قشتالة وأراجون ، ومنذ ذلك الوقت ، على أساس أن ما حدث لأدرنة في سنة ١٩١٢ كان استمراراً ضمنياً . ويتعدى العنوان ذلك ليستدعي موقف الشعراء العرب القدماء في بكاء الحضارات الدارسة والأماكن التاريخية . إن اختيار العنوان ــ إذن ــ في حد ذاته يشكل ثنائية تقرب البعيد وتبعد القريب إسقاطياً على مستوى « الأدلوجة » ؛ وهذا ما سيكون له أكبر الأثر على منطق القصيدة الداخلي ، كما يعكس ــ من حيث التعبير والرؤية ــ وعياً موجها (إن لم يكن مبرمجاً) هو رؤية الحاضر على أنه نسيج الماضي ؛ ومن ثم فإن سقوط (أدرنة) وتشبيهها بالأندلس يزكي مبدأ تسليم (شوقي) بأن العرب والإسلام كانا دائماً في مواجهة خصوم وأعداء يتحينون الفرص للإيقاع بهما . ويعود هذا إلى أطروحة مركزية هي تصور الواقع المترتب على سقوط (أدرنة) ــ في ضوء الوعي الموجه ــ ناتجاً عن عوامل خارجية ، منذ بداية الدولة الإسلامية : الكفار والمشركون ــ الموالي (العصر العباسي) ــ الشعوبية (العصر العباسي) ــ المغول ــ الحروب الصليبية ــ خروج المسلمين من أوربا ــ حملة نابليون ــ الاستعمار ــ الصهيونية ــ الإمبريالية . . . إلخ .

٢ ـ ٣ .

وتنهض (قصيدة الأندلس) في صورة سالبة متخفية في تلابيب ما قبل النص ، هي صورة « الخراب » التي تنعكس في التعبير الشعري بما هي بنية لغوية معجمية ، بدليل أن المعجم المستعمل في الصياغة واختيار تسجيلات الكلام ــ كما يقول تودوروف ــ يترجم هذه الصورة . ويتضح هذا عندما نقوم بجرد الألفاظ والتراكيب وحصرها وإحصائها وملاحظة تناغمها مع الصورة السالبة . ويمكن ترجمة ذلك إجرائياً وفق الترسيمة التالية :

ما قبل النص ← التضمين والإحالة ← ما بعد النص
↓ « الخراب » ، « التعبير » ، « والرؤية » ، الدلالة ↓
↓ اختيار المعجم

وهكذا يمكن تصور ذلك كالآتي :

ما قبل النص	النص	الإحالة والتضمين
صورة الخراب بما هي صورة سالبة	١ - البيت الأول : يـاأخت أنـدلـس عليـك سـلامُ [هوت] الخلافة عنك والإسلامُ	← تحية الشاعر تذكر بالأطلال ــ السقوط
	٢ - البيت الثاني : [نزل] الهلال من السماء فليتها طويت و [عم العالمين ظلام]	ــ الانحدار من أعلى إلى أسفل ــ القيامة / حادثة الطوفان
	٣ - البيت الثالث : [أزرى بـه] وأزالـه عن أوجـه قـدر [يحط] البـدر وهــو تمـامُ	ــ النكاية والتنكيل + التحقير . والخلع بالقوة + النيل من الآخر
	٤ - البيت الرابع : جـرحـان تمضي الأمـتان عليهـما هــذا يـســيـل وذاك لا يـلتـامُ	ــ الفتك والدموية والألم . ← سرمدية العذاب الإسلامي

استنتاجات أولية :

أ - إن صورة « الخراب » التي اعتمدها شوقي خلفية تجسيدية وتصورية فنية في مستهل النص ــ على سبيل الاستئناس ــ هي التي ستتحكم في إنتاجية النص Productivité du texte ، وستخلق ــ لذلك ــ معجماً شعرياً تابعاً لها ، يترجم هذه الصورة المتخفية . وإذا كان « الخراب » قد يحيل على « الانهيار » فإن هذا الأخير يخلق شبكة لغوية معجمية ، توحي به وبغيره من المترادفات الدلالية :

ما قبل النص	النص
الخراب = الانهيار = الدمار = السقوط	ــ هوت (البيت الأول) ــ نزل (البيت الثاني) ــ طويت (البيت الثاني) ــ عمّ الظلام (البيت الثاني) ــ أزرى به (البيت الثالث) ــ أزاله (البيت الثالث) ــ يسيل (البيت الرابع) ــ لا يلتأم (البيت الرابع) .

ب - إن صورة « الخراب » التي كانت متخفية ومضمرة في ثنايا النص (ما قبل النص) ستتضح بما هي وصف فعلي لحالة تفجع وندب وبكاء ، مجسّمة بالفعل في الصورة الشعرية التالية في البيت السادس :

لم يُطوَ مـأتمـهـا وهـذا قـائـم
لـبـسـوا الـسـواد عـلـيـك فـيـه وقـامـوا

وهي المتوالية التعبيرية التي توحي بالندب عن طريق استحضار مشهد المأتم ، من حيث لبس السواد والعويل . ويقود هذان الاستنتاجان إلى خلق دينامية لوظيفة النص ، تترجم ما قبل النص إلى صورة حقيقية تشخيصية لخراب فعلي منذ البيت السابع والأربعين :

٤٧ - أو ما تراهم ذبّحوا جيرانهم
بين البيوت كأنهم أغنامُ
٤٨ - كم مرضع فى جحْر نعمته غدا
وله على حد السيوف فطامُ
٤٩ - وصبية هتكت خميلة طهرها
وتناثرت عن نوره الأكمامُ
٥٠ - وأخى ثمانين استبيح وقاره
لم يغنن عنه الضعف والأعوامُ
٥١ - وجريح حرب ظامىء وأدوه لم
يعطفهم جرح دم وأوامُ
٥٢ - ومهاجرين تنكرت أوطانهم
ضلوا السبيل من الذهول وهاموا
٥٣ - السيف إن ركبوا الفرار سبيلهم
والنطع إن طلبوا القرار مقامُ
٥٤ - يتلفتون مودعين ديارهم
واللحظ ماءٌ والديار ضِرامُ

وهو مقطع شعرى يقوم بوظيفتين هما :

الأولى : الانطلاق من بؤرة التعبير الشعرى الذى وفرته ــ ومهدت له ــ الأبيات الأربعة الأولى فى النص ، حيث تجسيد « الرمزى » و « تحويله » إلى « فعلى » ؛ وهكذا تتولد عن معجم الانهيار (هوت ، نزل ، طويت ، عم ، أزرى ، يحط ، يسيل ، لا يلتأم) معاجم وصور شعرية تكرس هذه الحمولة وتؤكدها على نحو تشاكل تكرارى ، يفيد الديمومة المغلقة التى خلقتها بوصلة الوعى الموجه لدى (شوقى) ؛ أى جعل سقوط (أدرنة) إسقاطيا تكراراً لسقوط (الأندلس ١٤٩٢) ؛ وهى الحمولة التى تأتى لها لغة الشاعر بدافعية اختيار ما يزيد من أمر تهويل روح الندب . ومن ذلك :

ــ الذبح ومشهد الدماء (البيت ٤٧)
ــ التقتيل والوحشية (البيت ٤٨)
ــ الجريمة الأخلاقية (البيت ٤٩) .
ــ التنكيل (البيت ٥٠)
ــ الحرب (البيت ٥١)
ــ الهجرة والضلال (البيت ٥٢) .
ــ العنف والقتل والمطاردة (البيت ٥٣)
ــ الحسرة على مفارقة الأوطان (٥٤) .

وكلها « تيمات » (Thèmes) متولدة عن الإحالة القائمة فى ما قبل النص بما هى ذريعة prêtexte ومرجعية et pré-texte ؛ ومن ثم يتحقق المنحى التشاكلى isotopique فى اختيار النبرة الأسلوبية لدى شوقى ، التى تميل نحو التفسير والتعليق والتشخيص ؛ بحيث نحصل على المعادلة التالية :

تشاكل العنوان ــ تشاكل الأبيات الأربعة الأولى . . .

ثم :

تشاكل الأبيات الأربعة الأولى ــ تشاكل المقطع السابق ذكره (أى الأبيات من ٤٧ إلى ٥٤) .

والثانية : تجسيد صورة الخراب القائمة فى خلفية النص وفى المعجم الشعرى ، وهى صورة تكرارية ــ من حيث « الأدلوجة » و « الرسالة » ــ لخرابات أخرى سبقت كل أزمة تعرض لها العالم العربى الإسلامى . وفى هذا اختزال وتجميع للواقع الحضارى فى البلدان العربية الإسلامية ، على نحو ينتج عنه مراوحة الشاعر بين لحظتين متكررتين أصلاً ودوماً ، على حسب الوعى القائم فى النص الشعرى المدروس ؛ لحظة استقرار ودعة وطمأنينة ، تعقبها لحظة اضطراب وخلل وخوف دائم ، مع تأكيد أن هذا الاضطراب فى وعى الشاعر هو اضطراب مصدره « الخارج » ولا ينبع من تضاريس « واقعه » المعيش . وهكذا تؤكد الوظيفة المرجعية الوظيفة الانفعالية الإبداعية (على حسب جاكبسون) ، وتحملها إفهامية فى الوقت نفسه ، وذلك بهدف توريط المتقبل ، والتشويش على وعيه من حيث جعل الأندلس الغائبة حاضرة ؛ ومن ثم يقصد الشاعر (ويقصد عن سبق إصرار) إقناع المتقبل عن طريق البرهنة والاستدلالية ، وبصور تكاملية تحيل على لحظتى « الاستقرار والاضطراب » المتناوبتين . ويبدأ هذا القصد منذ المقطع الأول عندما يصور الشاعر انقضاء الأيام :

٧ - ما بين مصرعها ومصرعك انقضت
فيها نحب ونكره الأيام ← التأسى
٨ - خلت القرون كليلة وتصرمت
دول الفتوح كأنها أحلام ← التوتر .

وشبيه ذلك ما جاء فى البيت الحادى عشر والبيت الثالث عشر :

١١ - أترينهم هانوا وكان بعزهم
وعلوهم يتخايل الإسلام ← الاستقرار

١٣ - مازالت الأيام حتى بدلت
وتغير الساقى وحال الجام ← الاضطراب

٢ - ٤

نستجل من هذا التفكيك الوصفى الموجز لبعض متراتبات القصيدة ــ بما هى نص مغلق ذو لغة واحدة ــ أن التعبير الشعرى لدى (شوقى) يشكل حالة ملفوظ (أو قول énoncé) تتطابق فيه وتتزاوج إيديولوجيتان أساسيتان ، تتفرع منهما إيديولوجيات ضمنية أخرى ، سنحاول الكشف عنها فيما بعد ، وهما : الإيديولوجية « الفنية ــ الإستطيقية » من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم البارتى (لدى بارت) ، ثم الإيديولوجية « الرؤيوية » بالمفهوم الجولدمانى من حيث رؤية العالم والوعى . وهذا الانطباق ــ التزاوج بينهما كفيل بأن يؤسس أول منطلق للرسالة بما هى وعى « شعرى » من جانب ، ووعى إيديولوجى من جانب ثانٍ . وبعبارة أخرى نقول إننا بإزاء حالة خطاب شعرى متعدد اللغات (على حسب باختين) ؛ فمن جهة هناك لغة شعرية تحاور لغة (لغات) نصوص غائبة فيها يشبه التناص الاختيارى والقصدى فى الآن نفسه، مادام الشاعر ينتهى إلى مدرسة (البعث) الكلاسيكة ، ومن ثم يحتفظ بنبرة أسلوبية تستعيد « دفق » « القصيدة العتيقة فى التصوير والوصف والأبنية والتركيب ويحافظ عليها ، ومن ثم يجد نفسه مرغما على إعادة هدم معاجم لغوية

جاهزة ، احتفظت بها الذاكرة الأدبية ، وعلى إعادة بنائها لصياغة نص آخر عن طريق التوليد والتوزيع وما يمكن أن نسميه « الاختلاف القصدى » ـ سلباً وإيجاباً ـ فيما يشبه الاستنساخ الأسلوبى الذى يتضمنه الآن باب واسع من ظاهرة « التناص » فى دراسة الملفوظ الأدبى . ومن جهة ثانية تنتصب فى نص شوقى ، الذى نحاول (حاولنا) مقاربته ، لغة أدبية تحقق تآلفا وتعالقاً متماثلين بين إيديولوجية النص (إيديولوجية الشاعر الفنية والرؤيوية) ، وإيديولوجية الوعى باستثمار رمزية « أدرنة » ، وقد كانت من أمهات المدن العثمانية فى مقدونيا ، وبها مقابر كثير من سلاطين آل عثمان ، وجاءت الأنباء بغلبة البلغار عليها فى الحرب سنة ١٩١٢[١٥] . وهذا التماثل هو الذى يؤكد مدى رغبة الشاعر فى ترسيخ الإيديولوجية الفنية بمعية شبكة من الإيديولوجيات الأخرى المبثوثة فى ثنايا النص ، التى تحاول ترجمة ما هو « واقعى » إلى « متخيل » شعرى ، يكون أكثر مصداقية فى منظور الشاعر ، عن طريق استلهام معجم شعرى مقولب ومركب للفظ ، والتركيب ، والمعنى ، والدلالة ، والإيحاء دفعة واحدة ، وتحويل صورة ما قبل النص إلى معجم ألسنى مطابق لوصف الحدث من المنظور ذاته ، وهذا مظهر من مظاهر « اللغة الإيديولوجية » النواة فى النص ، وعنها تترتب (وتتراتب فى الآن نفسه) لغات إيديولوجية أخرى ، منها ما تمت الإشارة إليه بأن سقوط أدرنة يساوى خراب العالم العربى الإسلامى ويؤدى هذا الوعى ـ ضمن منطق النص ـ إلى متوالية ثابتة بأساسها ، مؤداها أن الخراب ذاته يساوى الطوفان (بوصفه صورة من البيت الثانى ـ مثلا) والسقوط والانهيار والانحدار و « فعل الأيام » (الدهر) والفجيعة .

وكلها « تيمات » تشاكلية ، تؤكد استكانة الوعى الممكن ، وتراهن على وعى قائم مبرمج وموجه نحو نبرة التحويل ، وإن ظلت القصيدة فى تمامها مثقلة بالتكرار والحشو بلاغيا . وتنهض إلى جانب هذه المظاهر لغة إيديولوجية محايثة أساسها القول بأن الخلافة العثمانية هى المقصودة ـ أقول المستهدفة ـ من هذه اللحظة التاريخية (١٩١٢) التى يرصدها الشاعر ، ولا يحياها فى الواقع ، وينطق بها غيابيا .

ويتولد عن هذه « اللغة المحايثة » منطق الدفاع عن الخلافة بما هى قانون لهذه اللغة ، ابتداء من البيت الخامس عشر إلى حدود البيت الحادى والعشرين[١٦] . وبالرغم من أن هذا المقطع متعلق بمخاطبة مقدونيا ـ على غرار مخاطبة الشاعر التقليدى للدوارس والأطلال الزائلة ـ فإنه لا يمكن أن تُدرك الحمولة الإيديولوجية فيه إلا فى ضوء ما يقابلها من تعارضات « أخرى » . ومن ذلك ما يتحدث عنه « ز . ل . ليفين » وهو يتناول بالتحليل موقف « الوطنيين » وطبيعة الفكر السياسى فى مصر قائلا : وقد ناقش « الوطنيون » مسائل النظام السياسى المقبل فى البلاد ، وكان أتباع « عرابى » أنصاراً لشكل الحكم الجمهورى ولكنهم أعربوا عن خوفهم من أن يكون المصريون غير مهيئين له بعد ، واكتفوا فى نشاطهم السياسى بالسعى إلى إقامة نظام ملكى دستورى ، معتبرين إياه أكثر الأشكال قبولاً فى ظل مستوى وعى المصريين السياسى القائم فى ذلك الوقت[١٧] . ويعبر الشاعر (محمود سامى البارودى) عما يشبه ذلك تقريباً عندما يقول : « لقد كنا ننزع منذ البداية الأولى لحركتنا إلى تحويل مصر إلى جمهورية صغيرة مثل سويسرا ، ثم تنضم إلينا فيما بعد سوريا والحجاز ، ولكننا رأينا أن جزءاً من العلماء المتخلفين عن العصر غير مستعدين بالمرة لتقبل هذه الأفكار[١٨] . [التأكيدات من عندى] .

إن مثل هذه الأبعاد التى تُشكِّل مرجعية تتحكم فى سنن الخطاب والأدلوجة ـ من خلال النص المدروس ـ من شأنها أن تتخذ طابع « حوارية » أو « ردّجدالى » Réplique polémique يتعارضان مع (ويتممان) جملة من المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية ـ الفكرية التى صدرت (وتصدر) عنها فئات ، مختلفة منها « الوطنيون » و « الشعراء » ـ ومنهم البارودى وشوقى ، ومن سماهم ليفين « العناصر الديمقراطية الراديكالية من الضباط من طراز (عرابى) »[١٩] ، إلى جانب الملاك العقاريين الليبراليين من طراز شريف باشا[٢٠] . وإذا كانت هاتان الفئتان الأخيرتان ـ العناصر الديمقراطية والملاك العقاريون ـ تعدان نفسيهما « وطنيين » [٢١] ، فإن هذا لا يحول دون وجود التعارضات التى تحدثنا عنها سابقا .

ويقدر ما يتعارض نص شوقى مع هذه المنظومات ، يترجم أحاسيس فئة « العلماء » ـ مثلاً ـ وتطلعاتهم ، على نحو ما يبدو من خلال رأى (ليفين) المشار إليه قبل قليل ، بخاصة « العلماء » الموالين للفكر المحافظ[٢٢] ؛ وهم يمثلون الفئة التى تتعارض كذلك مع « فئة » (زمرة/جماعة) أخرى كانت تلتقى مع تطلعات الفئات المذكورة فيما سبق ، ويمثلها جمال الدين الأفغانى ، الذى تتلخص أفكاره وآراؤه فى نقطتين هما : تحرير الأراضى الإسلامية من الاستعمار ، وتوحيد المسلمين فى ظل سيادة النظام الدستورى[٢٣] . وهذه الأسس نفسها هى التى كان يقوم عليها فكر رفاعة الطهطاوى وغيره ، من حيث التوجه إلى مغالبة الاستبداد ، وتحقيق نوع من « الرقابة الشعبية » .

ولا ننسى ضمن هذا التفاعل الحوارى بين « اللغات الإيديولوجية » التى يضمرها (ويستحضرها) نص (الأندلس الجديدة) ـ بما هو نص وراء النص méta — texte (على حسب « جاك ديبوا »)[٢٤] ، وبما هو وثيقة (على حسب « تزفتان تودوروف »)[٢٥] ـ والتى يحيل عليها فى خلفيته ، أن هناك استراتيجية إيديولوجية تراتبية (هرمية) فى تصاعدها وانثيالها وتغلب الكلى على الجزئى فيها . وعليه فقد دعا الأفغانى « المسلمين » إلى الوحدة تحت رعاية السلطان التركى فى النضال ضد الاستعمار الأوروبى[٢٦] . وإلى جانب هذا هناك مكون آخر قد يقرب الأفغانى من النزعة الشيعية ، إما عن طريق النسب أو عن طريق الدراسة والأدبيات التى خلفها ؛ وهذا ما يجعل مواقفه الذهنية متلبسة بما قد يكون متولداً عن « التقية »[٢٧] . وكل هذه القرائن والمؤشرات الملازمة من شأنها أن تجعل نص (الأندلس الجديدة) أشبه ما يكون بالعينة الإيديولوجية L'ideologème على حسب « كريستيفا »[٢٨] ، التى تجعل من هذا النص « خطاباً يصير موضوع تشخيص »[٢٩] ؛ بمعنى أن صوت المتكلم فى هذا النص ـ وهو الشاعر « هوية » ـ يعكس إلى جانب لغته لغة فرد اجتماعى محدد تاريخياً واجتماعياً[٣٠] ؛ وهو صوت « المواطن المصرى المؤمثل » idéalisé ، الذى يترجم شوقى فى خطابه « وعيه » (وعى المواطن) الخاص الفعل وهو « يسمع » خبر سقوط أدرنة[٣١] . ومفهوم « العينة الإيديولوجية » يفترض عند النص (الملفوظ الشعرى) إنتاجية une productivité ؛ بمعنى أن علاقته باللغة ـ كما تقول « كريستيفا » ، ـ هى علاقة توزيعية (أى علاقة هدم وبناء)[٣٢] ، ولا يمكن ـ من ثم ـ الإحاطة

به إلا من خلال « مقولات منطقية أكثر مما هى لغوية صرف »[٣٣] ، بالإضافة إلى أنه نص « استبدال لنصوص ، أى تناص intertex-tualité, ؛ ففي فضاء كل نص تتقاطع عدة ملفوظات يجهز بعضها على بعض عندما تدخل فى نصوص أخرى [٣٤] . وهكذا تصير العينة الإيديولوجية « وظيفة تناص » يمكن الاهتداء إليها ، وقد اتخذت صورتها المادية بالنسبة لمختلف مستويات البنية فى داخل كل نص ، وهى الوظيفة التى تتسع على امتداد سياق النص ، وتمنحه إحداثياته التاريخية والمرجعية .

٢ - ٥

ومن شأن هذه التخريجات النظرية ـ التحليلية أن تعيننا على الكشف إجرائياً عن دينامية وظيفة النص على مستوى رؤية العالم فى تقاطعها مع التعبير الشعرى ، ومدى التماثل الذى يحققه « شوقى » عندما يختار معجماً شعرياً محدداً ، ويختار أسلوبية جاهزة القوالب ؛ وذلك لأن الكتابة ـ وضمنها الكتابة الشعرية ـ اختيار لنبرة ولأخلاقية إذا شئنا[٣٥] ؛ ثم هى « فعل للتضامن التاريخى »[٣٦] ، أو وظيفية ؛ إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ؛ إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد الاجتماعى[٣٧] ، كما أنها ـ الكتابة ـ مبدعة الشكل[٣٨] . وإذا كنا فى بداية التحليل قد سلمنا بهرمية (هيراركية) النص وانقسامه إلى نصوص أخرى ـ كما يقول « يورى لوتمان »[٣٩] ـ فإنه من الممكن تقسيم هذا النص (الأندلس الجديدة) إلى وحدات متراتبة ، تزيدنا اقتناعاً بحصول « التماثل » الذى أشير منذ قليل ، على أساس أن الوحدة ـ النواة (الوحدة ـ البؤرة) ستظل دائماً هى العنوان بوصفه تشاكلاً أساسياً isotopie centrale يتفرع إلى تشاكلات فرعية صغرى تابعة له ، ولكنها تشكل توحداً دلالياً على المستوى الداخلى والخارجى . ولعل أبرز تساؤل منهجى يثار بهذا الصدد هو مدى تضمن العنوان دافعية مقنعة ، أو تماهياً مندغم الذاتية والموضوعية من حيث التعبير الشعرى القائم فى النصوص بما هو بنية مغلقة ، ولكنه ـ فى الآن نفسه ـ يحيل على « مرجعية » . إن عنوان (الأندلس الجديدة) يشخص أول بعد لاستحالة توافر التماسك الرؤيوى ؛ وذلك لأن إيجابية استحضار ما حدث للأندلس تنفيها سلبية اقترانها بالجدة ؛ ولا يمكن أن يتم مثل هذا الإسقاط إلا متى تم التسليم بوجود خطاب ضمنى (وخفى) ، هو ما أشرنا إليه فى السابق ، عندما وقفنا عند مسألة الوعى بالخراب ـ فى (ما قبل النص) pré — texte التى تولدت لدى الشاعر عن تكريس منطق متوالية من الخرابات الأخرى ، التى يحيل عليها النص تاريخياً وسياسياً عندما يجعل سقوط أدرنة صيرورة أزلية أصابت ممالك أخرى فى السابق . يقول شوقى :

٩ - والدهر لا يألو الممالك منذراً
فإذا غفلن فما عليه ملامُ

ومنطق استحالة توافر تماسك رؤيوى فى بؤرة العنوان كاف للإبانة عن لغة إيديولوجية تشبه الرحم ، يتناسل منها المعجم الشعرى ، وإليها يؤول ويؤول وهو يشيّد معماريته . ويبدو أنها « لغة » تسلم بتكرارية الفجائع التى تتهدد الممالك ، وتتهدد العرب المسلمين ؛ ولذلك فإنها منذ البداية تتخذ لبوس خطاب ذى وجهين bifacial : وجه يعكس منطق الإيديولوجية الأرستقراطية الموالية للخلافة العثمانية بوصفها رمزاً سياسياً ودينياً ؛ ووجه يعكس إيديولوجية الفئات الشعبية الموالية لها . ومن هنا تتخذ لغة الشاعر ـ المتكلم فى النص ـ صورة انصهار وانضمام بين عدة أصوات أيديولوجية ، تحيل على جداول شتى من الإيديولوجيات الذائبة ضمن اللغتين المتصالحتين ، أو على الأقل المتفقتين إيديولوجيا على حد تراض من حيث الرؤية ، والمتصارعتين على مستوى الواقع المباشر ، على نحو يخلع على الخطاب الشعرى فى قصيدة (الأندلس الجديدة) صفة « خطاب توسطى » Discours médiatise لا يشكل فيه خطاب الشاعر سوى نبرة من نبراته ، وتنويع variation من تنويعاته ، مادام ينزاح قليلاً (وينحاز فى الوقت نفسه) إلى إيديولوجية أخرى تسم اللغتين معاً ، وتلونها بخطاب شجى مباشر ـ طبيعته التهويل فى النص المدروس ـ يكون عادة « عاطفياً » و « مثالياً » ، ولكنه « يترجم مباشرة (ودون تحريف) رؤية للعالم وأحكاماً قيمية »[٤٠] . ويتضح هذا الخطاب عندما يركز فى النص على البعد العرقى أحياناً :

١٠ - مقدونيا والمسلمون عشيرة
كيف الخؤولة فيك والأعمامُ ؟

إلا أن بعض قرائن هذا الخطاب المتضمن والمضمر قد تنحو منحى ثقافياً ـ معرفياً (وتلك لغة إيديولوجية أخرى كامنة فى ثنايا النص) عندما يعتمد الشاعر العينة الإيديولوجية التى تستقى مُتاعها من التاريخ فيقر الشاعر بلازمنية الخراب وسرمديته[٤١] . وتزداد مظاهر الانصهار قوة عندما تلتحم بهذه النبرة الإيديولوجية نبرة القول بالقدرية والحتمية[٤٢] ، التى تستحضر نصوصاً غائبة ليست بعيدة عن قصائد البحترى والرندى وكثير من شعراء الأندلس ، كابن عبدون فى رائيته (الدهر يفجع بعد العين بالأثر)[٤٣] ، أو شعراء من قبيل أحمد ابن محمد بن جُزى الكلبى[٤٤] ، وإسماعيل بن فرج الأنصارى الخزرجى[٤٥] ، وغيرهم ، وهم الذين يتبين من شعرهم مدى رمزية الدهر ووظيفته فى الإقناع بالشرور المستمرة ، المتراكم بعضها فوق بعض[٤٦] ، إلى جانب الوظيفة الإحالية[٤٧] . وتقترن ـ فى داخل نص شوقى الذى يهمنا ـ بهذه اللغة الإيديولوجية (النواة المهيمنة) لغة جدالية من طينة أخرى ، هى لغة الحجاج والردّ عندما يقرّ الشاعر بمجابهة من يرفضون الإصلاح ، ويحكم عليهم بالوهم الذى يفيد عدم النضج[٤٨] . ومع أننا قد نسلم بأن صوت الشاعر ـ من منظور باختين بصدد توظيف مفهوم « الصوت » ـ هو الذى يستبد بهذه النبرة ، فإنها قد تسترفد من ينابيع مصدرية وأوساط لغوية واجتماعية أخرى كانت تعارض « النظام » وتدعو إلى إسقاط « الخلافة العثمانية » . وهذا ما يجعل « لغة النص الإيديولوجية »متعددة على مستوى الأصوات الإيديولوجية ، وعلى مستوى نبرات الخطاب ، الذى يشخص حالة « المراوحة » بين مستويات عدة من الكلام « المذهبى » و « الشعبى » و « الأرستقراطى » ، كما يجعلها ـ لغة النص ـ تتلون بالتفجع تارة (كما فى أغلب المقاطع التى استشهدنا بها فى التحليل وفى العنوان ذاته) ، وتارةً أخرى تميل نحو نبرة « الأسى » والحسرة (كما فى المقاطع ذاتها) ، وثالثة تعتمد على ذاكرة الشاعر كى « تقنع » ؛ ورابعة « تتذوت » ، Se subjectivise ، ثم خامسة تراهن على « الاحتجاج » المقرون بالسخرية والتحقير (« وهم يفيد بعضهم بعضاً له ») ، وسادسة تعلن عن نفسها فى حوارية « مكشوفة

« Dialogisme découvert »، كما في البيت الثاني والعشرين :

٢٢ - ومبشر بالصلح قلت : لعله
خيرٌ ، عسى أن تصدق الأحلامُ

وهناك حالات أخرى تجسّد ما يمكن أن نطلق عليه « تفريغ اللغات الإيديولوجية »[٤٩] . ومن ذلك — في نص (الأندلس الجديدة) — تلك اللغة التي تسيطر على المقطع الرابع ، وتشكل وعياً يسعى إلى أن يكون « كونيا » عندما يخاطب الشاعر النبي عيسى (باستثناء البيت الثالث والأربعين

٣٩ - عيسى سبيلك رحمة ومحبة
في العالمين وعصمة وسلامُ

٤٠ - ما كنت سفاك الدماء ولا امرأ
هان الضعاف عليه والأيتامُ

٤١ - ياحامل الآلام عن هذا الورى
كثرت عليه باسمك الآلامُ

٤٢ - أنت الذي جعل العباد جميعهم
رَحِماً ، وباسمك تقطع الأرحامُ

٤٤ - البغي في دين الجميع دنيّة
والسلم عهد ، والقتال زمامُ

٤٥ - واليوم يهتف بالصليب عصائب
هم للإله وروحه ظُلاّمُ

٤٦ - خلطوا صليبك والخناجر والمُدى
كل أداة للأذى وحمامُ

يؤسس هذا المقطع « التحتنصي » لغة إيديولوجية تقر بمسلمات حول « قيم المسيحية — الرحمة ، المحبة ، السلام . . » ، لكنها سرعان ما تنقلب إلى احتجاج وتأنيب « مهذب » ، (البيت ٤٠) ، ثم إلى لغة مناجاة وندبة ، قبل أن تلتحم جميعها في لغة « التقرير » و « الوعظ » و « التنبيه » (البيت ٤٤) ، وتتغلف كلها بخطاب « ذاتي » لا يقل شجى ومثالية عما سبقت الإشارة إليه ، وهو الخطاب — الرسالة Discours — message ، الذي يتوسط العشر السابع من النص ، ويترجم « إيديولوجيا » الشاعر مباشرة ، ابتداء من البيت السابع والخمسين إلى حدود البيت الثاني والثمانين ؛ وفيه نحس كوامن « التعاطف » مع سقوط أدرنة ، وحمل الشاعر على دعاة معارضي الإصلاح عن طريق الإشادة بالخلافة والتعريض بهم (في البيت ١٥ إلى البيت ٢٠) ، كما نحس بحث الشاعر عن عالم مغيب أصلا ، في الوقت الذي تتهدد أحلامه وأحاسيسه وتطلعاته بداية الانهيارات التي (كانت) تؤذن بأفول الخلافة العثمانية ؛ وهذا ما يجعل رؤية العالم مأساوية ومشوبة بغلالةٍ من الوجودية ، تريد أن تتمسك بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التي يصدر عنها خطاب النص إجمالاً ، سواء على مستوى المعجم والصورة الفنية والكتابة ، أو على مستوى الرسالة التي تتخللها تقلبات اللغة الإيديولوجية ، ابتداءً من العنوان بما هو بؤرة ، إلى نهاية النص . ومع أن شوقي يداري هذه المأساوية بخطاب « أخلاقي » على غرار القصيدة « الوطنية » مثلا ، فإنه يعيد إنتاج الموقف الشعوري النفسي النمطي نفسه لدى الشاعر العربي القديم ، من حيث تركيبة النص من مقدمة ومجاوزة وانتقال و « غرض رئيسي » ، والموقف الكلاسيكي « الحديث » ، من حيث إشاعة جو الكآبة والتفجع ؛ ومن ثم يدخل في حوارية — مقنعة وصريحة في الوقت نفسه — مع نصوص غائبة كثيرة ، سواء كانت شعرية تنتمي إلى الشعر بالمفهوم الحرفي ، أو إلى الملفوظ بالمفهوم اللغوي — الاجتماعي الثقافي كما يتصور « باختين » . وهو يصنع ذلك باختيار نبرة للكتابة تتم تحت « ضغط التاريخ التقاليد »[٥٠] ، و « وسط نوع من المستودع اللازمني للأشكال الأدبية »[٥١] . ومن هنا تستوي ذكرى « الحدث » — سقوط أدرنة — وذكرى الكتابة التي « تظل ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة »[٥٢] ، وتصير مسألة « البعث » في عمقها حواراً مع الموتى بالنسبة للنص والشاعر على السواء ، أو تصير هي الكتابة — الاختلاق ، صياغة ومعنى ورؤية .

الهوامش :

(١) انظر كتاب « في سيمياء الشعر القديم » دار الثقافة — الدار البيضاء — ١٩٨٢ .

(٢) نفسه — ص (٢٨) — انظر الترسيمة المقدمة بوصفها تصورا للقراءة الشعرية مع تأكيد أن البحث في « القصدية » ,intentionnalite لفي حد ذاته يحتاج إلى تبرير معرفي قد يجاوز اللغة الشعرية إلى اللغة الطبيعية . وبهذا قد نتعدى مجال بناء التصّور النظري لتحليل هذه اللغات واستخدامه في « الشعرية » ، لنقتحم مجال فلسفة اللغة والمنطق و « الثقافة » .

(٣) مدخل إلى التحليل النصي (بالفرنسية) — فرانسوا زجاردي/روبيرلافون — لاروس ١٩٧٦ .

(٤) بمعنى أنه ذو لغة « ثانية » يتركب منها القول الشعري عند الإنجاز والصياغة .

(٥) « القاموس الموسوعي لعلوم اللغة » (بالفرنسية) — سوى ١٩٧٢ — انظر مادة « نص » Texte ص ٣٧٥ .

(٦) معجم السيميائية Semiotique — جوزيف راي — ديبوف — بوف Puf مادة Texte (بالفرنسيه) .

(٧) ثورة اللغة الشعرية (بالفرنسية) ـ ص : ٨٣ - ٨٤ سوى : ١٩٧٤ .
(٨) القاموس الموسوعى . . ص : ٤٤٧ .
(٩) بنية النص الفنى ـ ص (٨٩) وما بعدها . (بالفرنسية) .
(١٠) نفسه ، ص (٩٤) .
(١١) نفسه ، ص (٩٦) .
(١٢) « الإله الخفى » ـ لوسيان جولدمان ـ جاليمار ٥٩ ، ص (٣٦) . (بالفرنسية) .
(١٣) انظر الشوقيات لتبين عدد الأبيات و « فضاءها » ، « الكاليجراف » وتوزيعها على بياض الصفحات ، وتحتوى هذه القصيدة على (١٠٤) بيتا .
(١٤) انظر « درجة الصفر للكتابة » ـ (بالفرنسية) وترجمة محمد برادة ـ دار الطليعة و « ش . م . ن . م » ، أكتوبر (١٩٨٠) .
(١٥) انظر « الشوقيات » ، ص : ٢٨٧ ـ التعليق الوارد بعد القصيدة فى الهامش .
(١٦) انظر قول الشاعر :

١٥ - زعموك همًّا للخلافة ناصبا
وهل للممالك راحة ومنام ؟
١٦ - ويقول قومٌ كنتَ أشأم مورد
وأراك سائغة عليك زمام
١٧ - ويراك داء الملك ناس جهالة
بالملك منهم علة وسقام
١٨ - لو آثروا الإصلاح كنتَ لعرشهم
ركنا على هام النجوم يقام
١٩ - وهمٌ يقيد بعضهم بعضاً به
وقيود هذا العالم الأوهام
٢٠ - صور العمى شتى ، وأقبحها إذا
نظرت بغير عيونهن الهام
٢١ - ولقد يقام من السيوف ، وليس من
عثرات أخلاق الشعوب قيام

(١٧) انظر كتاب « الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث » (فى لبنان وسوريا ومصر) ، ص ١٧٩ ـ ترجمة بشير السباعى ـ دار ابن خلدون ـ ط : ١ - ١٩٧٨ .
(١٨) و (١٩) و (٢٠) و (٢١) المرجع نفسه ، ص (١٧٦) .
(٢٢) ولا ننسى أن جميع ممثل الاتجاه التقليدى فى الشعر العربى ينضوون تحت لواء « المحافظة » بما هى إيديولوجية فنية .
(٢٣) نفسه ، ص (١٣٥) ـ ثم كتاب « الفكر العربى فى عصر النهضة » ـ ألبيرت حوراني ، دار النهار ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٧ .
(٢٤) انظر مجلة Littérature (أدب) ، عدد : ١٢ ، ص : ٣ إلى ص : ١١ ، ديسمبر ١٩٧٣ ، لاروس ـ باريس .
(٢٥) انظر كتاب « Poétique » ، سلسلة « ما البنيوية » ؟ ـ سوى/بوان ـ عدد (٤٥) ص١٩٧ . باريس .
(٢٦) م . م فى الهامش (١٧) ، ص (١٣٢) .
(٢٧) انظر « الفكر العربى فى عصر النهضة » ـ م . م - ص (١٣٩) .
(٢٨) انظر « أبحاث فى التحليل السيميائى » ـ سوى/بوان ـ ص ٥٣ - ٦٩ (باريس) .
(٢٩) انظر الإستطيقا ونظرية الرواية ـ ميخائيل باختين ـ ص ١٥٣ جاليمار ١٩٧٨ ـ باريس .
(٣٠) نفسه . الصفحة نفسها .
(٣١) علينا ألا ننسى تعليق الهامش فى (الشوقيات) ، وهو الوارد فى الاستشهاد الرابع عشر فى الكتاب ذاته . « جاءت الأنباء . . . إلخ » .
(٣٢) و (٣٣) و (٣٤) ـ م . م . فى هامش (٢٨) ، ص (٥٢) وما بعدها .
(٣٥) انظر « درجة الصفر للكتابة » ـ بارت ـ ترجمة محمد برادة ـ ١٩٨٠ الرباط ، ص ٣٦ .
(٣٦) و(٣٧) و(٣٨)نفسه ، ص (٣٧) .
(٣٩) انظر « بنية النص الفنى » م . م . فى هامش (٩) ، الفصل نفسه .
(٤٠) الإستطيقا ونظرية الرواية ـ م . باختين م . م . ص (١٢٣) .
(٤١) عندما يقول شوقى مثلا فى البيت السادس :

٦ - لم يُطوَ مأتمها ، وهذا مأتم
لبسوا السواد عليك فيه وقاموا

(٤٢) يقول الشاعر فى البيت التاسع :

٩ - والدهر لا يألو الممالك منذراً
فإذا غفلن فما عليه ملام

(٤٣) انظر لذلك تحليلاً دقيقاً ومعمقاً فى كتاب « فى سيمياء الشعر القديم » ، للدكتور محمد مفتاح م . م . فى الهامش رقم (١) .
(٤٤) انظر « الإحاطة . . . » ، جـ ١ ، ص (١٥٧) .
(٤٥) انظر « الإحاطة » ، جـ : ١ ، ص (٣٣٧) ومن خالص شعره فى هذا الباب :

نبيت على علم بغائلة الدهر
ونعلم أن الخلق فى قبضة القهر
ونركن للدنيا اغتراراً بقهرها
وحسبك من يرجو الوفاء من الغدر
ونمطل بالعزم الزمان سفاهة
فيوم إلى يوم ، وشهر إلى شهر

(٤٦) انظر كتاب « فى سيمياء الشعر القديم » ، ص (٦١) إلى ص (١٣٨) بصدد تحليل هذه الوظيفة .
(٤٧) نفسه ـ ص : ١٥١
(٤٨) انظر البيتين الثامن عشر والتاسع عشر :

لو آثروا الإصلاح كنتَ لعرشهم
ركناً على هام النجوم يُقام
١٩ - وهمٌ يقيِّد بعضهم بعضاً به
وقيود هذا العالم الأوهامُ

(٤٩) انظر «الاستطيقا ونظرية الرواية ـ م . باختين ـ « فصل: التعدد اللغوى » ـ من ص : ١٢٣ إلى ص : (١٥١) - جاليما ر ـ ن . ر . ف . ـ باريس (٧٨)
(٥٠) « درجة الصفر للكتابة » ـ م . م ـ ص (٣٨) .
(٥١) نفسه ـ نفس الصفحة .
(٥٢) نفسه ـ نفس الصفحة .

البنية الدرامية في القصيدة الحديثة

دراسة في قصيدة الحرب

علي جعفر العلاق

١ — يظل للشاعر في استجابته للتجربة — أيا كان نوع هذه التجربة ، ومستواها — مجموعة من الممكنات للتعبير عن هذه الاستجابة ، أعني مجموعة من الوسائل التي يمكنها — مع ما بها من تنوع واختلاف — أن تجسد تجربة الشاعر بطريقة عميقة ومقنعة .

لقد ارتبط الشعر ، منذ البدء ، بمستوى شخصي جمله ، على الدوام ، أكثر وسائل الأداء صلة بالنفس ، بمالها من توتر وبساطة ؛ من تصدع وجبروت ؛ من نشوة وفجيعة . وظل للشعر هذا الإمتياز الغريب ؛ أعني قدرته الفذة على معاونة الإنسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخصي أو العام تعبيراً حياً ؛ وظل له ، أيضا ، ولأسباب عملية ووجدانية ، أنه الحارس اليقظ على مشارف الروح ؛ يرقب دخانها وأمطارها ، ويسهر على ما يواجهها من مسرات ومتاعب ، ويقدم لها العون للتعبير عما تريد قوله .

وإذا كانت صلة الشاعر بتجربته ، في الأعم الأغلب ، صلة غنائية ، فإن ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن ، في يوم ما ، بعيدة عنه ؛ فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري ، تنطوي على عناصر الصراع ، والتصادم بين أهواء وأفكار ، وإرادات .

يقول الناقدان كلينث بروكس وروبرت بن وارن :

> إن كل قصيدة تشكل أساسها حالة ما ، والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة . إنها استجابة لموقف محدد ؛ لذلك فهي دراما صغيرة ، أو دراما كبيرة أحياناً[١] .

ومن الواضح أن كلام هذين الناقدين يتقصى الدراما الكامنة في كل قصيدة ؛ أي يبحث عن بذور الصراع في الأفكار والأحاسيس والأفعال في كل نص شعري ، مهما كان حظها من البروز أو الخفاء . غير أن الشعر ، وبفضل التطور الكبير في مستويات التفاعل بين فنون التعبير الأخرى ، أخذ من هذه الفنون المجاورة له ، وأفاد من إمكاناتها ، وتفاعل معها تفاعلا حياً ، وبذلك ازداد غنى وتوترا ، وازدادت قدرته على التعبير عن انشغالاته وأفكاره بطريقة فاعلة . إن الشعر ، اليوم ، يجرب أبعادا وحقولا لم يعهدها من قبل ، ويواجه ، نتيجة لذلك ، تجارب وأفكاراً وموضوعات لم يكن قد واجهها سابقاً ؛ وهذا ما يحتم عليه أن يبحث عن وسائل للأداء أعمق تأثيراً .

إن الوشيجة الغنائية ، التي أشرنا إليها قبل قليل ، ما عادت هي وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه ، وتحدد له طريق الوصول إلى التجربة والتعبير عنها . ما يربط الشاعر بموضوع قصيدته أمر أكثر من ذلك وأشد منه تعقيداً ؛ إنه استيعاب هذه التجربة ، وتمثلها وجدانياً وفكرياً من جهة ، والتعامل معها موضوعياً من جهة أخرى ؛ أي ، وبعبارة أكثر تحديداً ، استخدام الوسائل الدرامية ، أو بعضاً منها ، لإكساب هذه التجربة شكلا ملائماً .

ومن الطبيعي القول إن العلاقة بين التجربة والممكنات الدرامية فيها ليست علاقة آلية أو محتومة ؛ أي أن الدراما لا تكمن في تجربة القصيدة حكماً ، وليست جزءاً آلياً منها ؛ وهي ، أيضاً ، ليست صفة من صفاتها ، أو خاصية من خصائص التجربة توصف بها ، أو تنسب إليها على الدوام . ليس هناك تجربة درامية في حد ذاتها ؛ أي قبل أن تأخذ طريقها إلى القصيدة ، أو — على الأصح — قبل أن تمر من خلال حواس الشاعر وفكره وهما في حالة من اليقظة والحيوية بالغة الرهافة .

تظل التجربة ، قبل أن تصل إليها يد الشاعر مادة أولية ، وتجربة حيادية مطروحة للجميع . وهي في وصفها هذا لا تقبل التحديد

أو الوصف الحاسم . وغالباً ما يمكن للتجربة الواحدة أن تكون غنائية ودرامية معاً ، وفى الوقت نفسه . إن ما يحدد لها هذه الصفة أو تلك شىء خارج تركيبها الداخلى وسياق حركتها ؛ إنه الشاعر ، وبالأحرى طريقة تفكيره فى التجربة وتمثله لها . فالتجربة قبل أن تصبح تجربة شعرية ، أى قبل أن تدخل هذا الكون العجيب ؛ قبل أن تأخذ لها شكلا شعرياً محسوسا ، لا تقبل وصفا أو تحديدا نهائيا .

إن التجربة ، قبل دخولها مختبر الشعر ، تظل قابلة لأن تصبح هى وشيئاً آخر ؛ هى ونقيضها فى الوقت ذاته . إنها ، بتعبير آخر ، عدد من التجارب والأشكال يساوى عدد الشعراء الذين كتبوها ، أو كتبوا عنها أو حولها ؛ والأشكال التى تتخذها التجربة تتعدد بتعدد ما لقصائد هؤلاء الشعراء من صيغ وأساليب .

كيف يمكن للتجربة أن تتشظى إلى هذا العدد الهائل من التجارب ؟

لاشك أن منهج الشاعر فى إحكام صلته بالتجربة ، وفى تشربها ، وأخيراً فى التعبير عنها ، هو ما يحدد درامية التجربة أو غنائيتها . وهو ، أيضا ، ما يمنح هذه التجربة شكلها المادى المحدد الذى يضمن لها ، فى النماذج الشعرية الموفقة ، التفرد والفاعلية .

إن اختيار زاوية النظر إلى تجربة ما ، أمر بالغ الأهمية ؛ إذ إن هذا الاختيار ، إذا كان ناجحاً ، يفتح أمام الشاعر الباب على الإمكانات التعبيرية فى تلك التجربة ، وييسر له ، من ثم ، معالجة الزاوية المختارة منها بطريقة ملائمة .

ويترتب على ذلك أن نشير إلى أن زاوية النظر هذه لابد أن يرتبط بها ، أو ينبثق عنها ، نزوع إلى الاختيار : اختيار البؤرة الأكثر تفجراً فى التجربة المراد التعبير عنها ؛ البؤرة التى تكمن فيها الدراما . إن ذلك كفيل بتوفير مزية درامية مهمة للقصيدة ، تعتمد ، بالتأكيد على :

> مقدرة الشاعر فى الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهرى (على الأقل من منظوره الخاص) ، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية[2] .

ومما يرتبط بطبيعة القصيدة الدرامية أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية ؛ أى أنها ليست حديثاً عن تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة ، بل هى على العكس من ذلك تماماً . إن جزءاً كبيراً من الثراء الدرامى للتجربة أنها تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها ؛ أى أن الدراما ، هنا ، ليست فى « تجربة ما » يجرى التعبير عنها ، بل تكمن فى « العملية » التى تتشكل بها هذه التجربة داخل نص معين . وبتعبير آخر ، إن الدراما تندرج فى العملية ذاتها ؛ عملية « تشكيل » التجربة ، ومنحها هيأة محددة مع نمو القصيدة نفسها . وهنا يتجسد جانب كبير مما فى القصيدة من رشاقة ، وحيوية ، وإمتاع . لذا :

> فإن ما يفتننا فى القصيدة ليس مجرد تعرفنا لفكرتها النهائية ، بل متابعتنا للعملية التى بواسطتها يتم الوصول إلى تلك الفكرة[3] .

إن ذلك يمثل أيضا فرقا جوهريا بين نمطين من الغنائية فى الشعر : الغنائية التقليدية والغنائية الحديثة[4] ؛ ففى الوقت الذى يعبر فيه الشاعر الغنائى التقليدى « عن فكرة جاهزة سلفا » ، فإن الشاعر فى النمط الغنائى الجديد « يكتشف فكرته من خلال تفاعلها الجدلى مع العالم الخارجى » . وواضح أن النمط الثانى لا يتعارض مع النمو الدرامى فى القصيدة ، بل يضيف إليه غنى وتوترا تعجز الغنائية التقليدية عن توفيرهما .

فى التعبير الدرامى عن موضوع ما ، لابد للشاعر من أن يحتشد بعدة استثنائية . وهذه العدة تتنوع كثيرا ، فحين لا ينهض الحوار وحده ، مع أنه ملمح درامى ، بمهمة الأداء الفاعل ، يمكن للحوار الداخلى ، أو الحوار الدرامى ، أو المناجاة ، أن تؤدى دورا فعالا فى ذلك ، إلى جانب وسائل درامية أخرى ، كتعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية .

لابد للشاعر من الوصول بتعبيره الشعرى إلى أقصى آماده من التوتر والتأثير ، كما ينبغى لنبرته ، فى أدائه الدرامى ، أن تتوفر على قدر من التموج ، والتباين . لابد لها من أن تعلو وتهبط ؛ تشف وتتكدر ؛ تتسع وتضمر ؛ تصغى إلى أنين الروح تارة ، وتتفجر بالصراخ الدامى تارة أخرى ؛ تتحدث بهمس فاجع طورا ، وتصدح بمرح بهيج طورا آخر .

ومن المؤكد أن ما يزيد فى عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكثيف . إن اختيار الشاعر للجوهرى من أجزاء تجربته ، كما أشرنا سابقا ، مرتبط ارتباطا حميما بهذا الأمر . إن ما يجعل الفعل الدرامى فى القصيدة فعلا مشعا وضاجاً بالدلالة ، قدرة الشاعر على بناء الحدث بناء لماحا ، بارعا ، شديد الرهافة . إن أى ترهل فى تفصيلات الحدث ، أو انشغال بالعارض منها ، سيضيع على الشاعر ، بكل تأكيد ، فرصة اقتناص التجربة ، أو ، على الأصح ، العثور على أكثر أجزائها حرارة . إن الفعل الدرامى ، كما يشير الناقد الأمريكى هوراس غريغورى :

> لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثا ، بل يضغط ويكثف ، ويحمل طاقته عن طريق التشبيه ، والتناقض والنكتة ، والإيقاع ، والقافية ، وغير ذلك من معتمدات الفن الشعرى[5] .

إن وسائل كهذه ، فيما لو أحسن الشاعر استثمارها ، كفيلة بأن تضمن للتجربة المعبر عنها مستوى دراميا من الأداء فعالا ومقنعا ، وتضمن للشاعر ، كذلك ، نبرة من الصدق والحيوية .

إن هذا النزوع إلى التكثيف يضاعف ، قطعا ، من الشحنة الدرامية للقصيدة ؛ أعنى توتر الروح وحركتها ؛ هذا من جهة ، ويسهم ، من جهة أخرى ، فى صقل طريقة الأداء وتخليصها مما قد يعترضها من خمود أو تفكك .

ـ ٢

وإذا كان ما قلناه ، حتى الآن ، صحيحا فيما يتعلق بالتجربة عموما ، حين تكون القصيدة ميدان تمثلها وتجسدها ، فإن الأمر ، لاشك ، سيكون أكثر حقيقية حين يتعلق بتجربة الحرب ، بما لها

وفيها من عناصر وتفصيلات متشابكة ، وما تتصف به من سعة وشمول .

الشعر والحرب .

ــ كيف يمكن لهما أن يتوحدا داخل النص الواحد ؟

ــ ما المستويات الممكنة ، ولا أقول المستوى الواحد الممكن ، للعلاقة بين القصيدة وحدث بهذه الضخامة ؟

إن الحرب ، على الرغم مما تأخذه من مظاهر مادية محسوسة ، هي صدام إرادات من طراز خاص . إنها ، بعبارة أخرى ، صراع حضارى و فكرى بلغ حده الأقصى من التوتر والعنف فصار عصياً على الحوار ولغة الجدل المنفتح . لذلك لابد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض ، وأن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى ، مدمرة وفاجعة . وحين يعجز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين ، وحين يصل الصلف بإحداهما أقصاه ، فلابد للأرض من أن تتسع لشظايا هذا الصراع الدامى بينهما .

وإزاء هذا الصدام المدوى يجد الشاعر نفسه مرتبطا بوطنه أعمق الارتباط ، ذلك بأن هذا الصدام يستهدفه فى أعمق خصائصه : ثقافته ، ولغته ، وتراثه . إنه يستهدف قصائد الشاعر مثلما يستهدف دمه . وعلى الرغم من أن الحرب هى عدوان على وطن كامل ، إلا أنها تأخذ ، بالنسبة للشاعر ، شكل عدوان شخصى عليه ، حضاريا ونفسيا ، يهدف إلى إلحاق الأذى بأعز ما ينتسب إليه : قصائده ؛ أعنى روحه وهى تخرج إلى الكون فى ثياب من لغة وحنين . إن الشاعر حين يهب لمواجهة العدوان والكراهية فإنما يعبر عن ولاء عميق لوطنه ، مجسدا فى أشكال بالغة البهاء من اللغة والثقافة .

إن جزءا لا يستهان به من الشعر العراقى الحديث ، المكتوب عن الحرب ، يتسلح بالتراث رمزا وأفكارا وقيما مما يتصل بالصدام ، والبسالة ، والموت دفاعا عن الأرض . ومن المؤكد أن لجوء الشاعر إلى هذا المخزون يؤكد صلة الشاعر بتراثه ، ويؤكد ، من جانب آخر ، أن علينا أن نستعين بكل ما لدينا من موروث ثقافى ووجدانى لمواجهة ما نتعرض له من تحديات .

إن الشاعر العراقى الحديث حين يستحضر موروثه العراقى والعربى ، من رموز للفروسية ، أو الحكمة ، أو المغامرة ، فإنما ليكشف عن حيوية هذا الموروث وفاعليته ، ويؤكد أن هذه الأرض المحصنة بالبسالة والحكمة ستظل ، كما كانت ، وجها آخر لتلك الحضارة القديمة ، وامتدادا حيا لتفتحها العميق . وهو حين يسعى إلى التعبير عن هذه الصورة فإنه لا يجد كمالها إلا فى رسم الصورة المقابلة ، الواقعة فى الجانب الآخر ؛ أعنى صورة العدو ، حيث يستبدل بالحياة الموت ، وحيث تساق الطفولة والأشجار والأغانى إلى مذبحة كبرى .

هذا وجه من وجوه هذه الدراما الكبيرة ؛ هذه المواجهة الضارية التى يسهم الشاعر العراقى الحديث فى التعبير عن مكنونها الحضارى والنفسى والوجدانى بأساليب متنوعة . وهو حين يفعل ذلك فإنه لا يسجل شهادته على هذه المرحلة بما فيها من مجد ومشقة وبسالة فحسب ، بل يؤدى دورا يليق به بوصفه شاعرا يتعرض وطنه للعدوان ، ويعيش فى أخريات هذا القرن الذى وصل الدم والأنين فيه حتى حافاته الأخيرة .

ما عادت الحرب ، بعد أن طال بها الأمد ، مجرد صدام على الحدود ، أو تماس بين قطعات عسكرية ؛ لقد أخذت مداها فى مناحى الحياة كلها ، وأخذ الدم والشظايا يغمران كل شىء : ذاكرة الشاعر ، وحجارة الطريق ، والعشب وأسرَّة الأطفال ، والريح والأغانى ، والنساء والقصائد والأرصفة .

لقد كان الشاعر العراقى ، فى تعامله مع الحرب ، ينوع فى نقطة التماس مع هذه التجربة الهائلة ــ ينوع فى اختياره المركز الذى ينظر من خلاله إلى تفصيلات هذا الحدث الخارق . وتبعا لذلك فإن طريقته فى التعبير عن هذا الموضوع تتعدد وتختلف ؛ فأنت قد تجد المنحى الدرامى يحتل حيزا كبيرا فى نتاج شاعر ما ، أو فى نتاج مجموعة من الشعراء . وقد تلاحظ ، فى الوقت ذاته ، أن نزوعا تأمليا يميز تجربة هذا الشاعر أو ذاك وهو يتعامل مع موضوع الحرب . وتظل الإمكانية قائمة على الدوام لوجود عدد كبير من القصائد التى تقنع بالوصف ، وتكتفى به ، دون أن تغوص إلى أعماق الحدث ، أو تتحرى ما فيه من تفجر وغنى وجدانى وفكرى .

لا شك أن الشعر العراقى قد أسهم بفاعلية كبيرة ، فى التعبير عن تجربة الحرب . دخل خطوط اللهب والدمار والفجيعة ، وجرب مناطق الذعر والمغامرة ، وما زال يعلق بروحه ونبرته وملامحه الكثير من الشظايا ، والدم ، والكدمات .

ومن البديهى أن حربا بهذا الشمول والسعة لابد أن تخلف كما هائلا من الشعر المكتوب عنها أو حولها ؛ الأمر الذى يجعل من الصعب على الباحث أو الناقد رصد هذا النتاج الشعرى كله أو دراسته .

إن طموح هذه الدراسة لا يجاوز الوقوف على درامية التعبير الشعرى فى قصيدة الحرب ، أو ، على الأصح ، فى بعض نماذجها المتميزة . ودرامية القصيدة هنا لا تعنى ، بالضرورة ، أنها تحتفى بالإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً غناها بالحركة الداخلية : بالفكرة ونقيضها ؛ بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ؛ وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . ولقد كانت عناية يوسف الصائغ ، وحميد سعيد ، وسامى مهدى ، وياسين طه حافظ ، بدارمية التعبير الشعرى سببا فى اختيار نماذج من أشعارهم مجالا تطبيقيا لهذا البحث . إن منحاهم فى بناء القصيدة على أساس درامى يفصح عن نفسه فى نماذج غير قليلة من قصائدهم .

ــ ٣

ونحن نتأمل مصدر تأثير شعر يوسف الصائغ نلاحظ أنه يداهمنا من منافذ متعددة . إن حركة القصيدة لديه عرض درامى ، تتعاون على صنعه عوامل كثيرة ، ويحركه ذكاء وبراعة يبعثان على الدهشة . إن الدفق الشعرى الحافل بالشجن والحركة والأداء التهجدى الآسر يخفى وراءه صنعة شعرية كبيرة ، وجهدا عميقا مدروسا ، ومعرفة بخفايا العمل الشعرى ومشكلاته . غير أن شيئا من هذه الصنعة لا يظهر على السطح ؛ لأن يوسف الصائغ ، كما قيل عن براوننج ، يتفنن فى إخفاء فنه .

إن تعدد الأصوات فى قصيدته يلعب دورا كبيرا فى بناء الحدث الدرامى وتصعيده ؛ فهذه الأصوات إذ تتعدد وتتقاطع ، تسهم جميعا

فى النهوض بكثافة الحركة الدرامية ، وإكمال زواياها وظلالها ، للوصول بها إلى أكبر تأثير ممكن .

يحاول يوسف الصائغ دائما أن يوفر لقصائده ، الطويلة منها بشكل خاص ، تباينا فى النبرة ومستويات الأداء . إن نبرته قد تخفت حتى تصبح همسا عذبا ، أو تعلو لتصير خطابية مباشرة . وهو قد ينوع فى الأوزان الشعرية ، أو يتسلل من أحدها إلى الآخر بطريقة ماكرة خفية ، وقد يجنح إلى النثر أو ما يشبه النثر ، أو يعمد إلى الإفادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية حيثما وجد أن ذلك يساعد على التجويد فى الأداء .

والبنية الدرامية لدى يوسف الصائغ لا تتوقف عند حد التنوع والثراء فى الأوزان والإيقاعات ، بل تذهب أبعد من ذلك . أحيانا يكون غنى القصيدة فى الحالة الوجدانية ، التى تعبر عنها ؛ فى رهافة تحولاتها . والشاعر يثرى هذه الحالة دائما بأشكال من الاستعارات والإيماءات إلى أعمال أخرى ؛ أى الارتباط بالجهود الإبداعية الأخرى بصلة من التفاعل ، أو التضاد ؛ الألفة أو التقاطع . إن ذلك يتجلى فى الكثير من إشارات يوسف الصائغ وإحالاته إلى الأغانى ، والموروث الدينى ، والشعر القديم ، والفولكلور .

لا شك أن ليوسف الصائغ مقدرة كبيرة على تجسيد أفكاره وهواجسه وإعطائها أشكالا حسية مؤثرة . إن الحوار ، والمناجاة ، والحوار الداخلى ، والحلم ، والذكرى ، والمشهد السينمائى ، واللوحة ـ كل ذلك يمثل وسائل عميقة الأثر فى التعبير عن تجربة القصيدة بطريقة درامية .

بدم امرأةٍ ،
من أهلِ الهور ،
غمستُ يدى . .
وسأرسمُ سيدةً ،
رمزا لعراقٍ منصورْ ،
فاقترحوا ، أنتم . .
ومضة عينيها . .
وأضيفوا ضحكة طفلين صغيرين . . إليها .

بهذا المشهد الشعائرى الدامى تبدأ « سيدة الأهوار »[٦] . . سيدة وطفلان عنصران من عناصر النمو الدرامى فى قصيدة يوسف الصائغ هذه . وإذا أضفنا إليهما عناصر أخرى لا تقل عنهما قوة ، نكون إزاء مجموعة من الركائز الدرامية التى تستند إليها حركة القصيدة ، وتكتسب منها دلالتها النامية . إن هذين العنصرين يأخذان مداهما من خلال صلتهما بالعناصر الأخرى التى تتكاثف جميعا ، كما سنرى ، للوصول بالحدث إلى ذروته الدرامية الأخيرة .

ومما يلفت النظر أن شخصية الشاعر/أو الراوى تمثل نقطة ارتكاز مهمة فى هذه القصيدة ؛ وهى شخصية تؤدى دورا حاسما فى تصور الحدث ، والربط بين انتقالاته الدرامية ، ولموسيقاته . ومن الطبيعى أن هذه الشخصية لا تمثل إلا وسيلة درامية اختارها الشاعر لتقوم بهذا الدور المركب ؛ فشخصية الراوى هنا تتسع لتعنى ، ضمنا ، قوة التاريخ أو ضميره ، وهو يشهد على بطولة امرأة خارقة . ولا يقتصر دور هذه الشخصية ، كما قلنا ، على الربط بين الأحداث أو التعليق عليها ، ولا يقتصر على كونها فضاء مفتوحا تندلع من خلاله الأحداث والتفصيلات ، على الرغم من أهمية هذا الدور وحيويته .

إن الشاعر ، ومن خلال شخصية الراوى ، يبدأ قصيدته بمشهد افتراضى ، أو مشهد يعيد فيه رسم حادثة فعلية . ويقوم الشاعر ، وهو رسام أيضا ، برسم هذا المشهد بدم امرأة قتيلة ، ثم يشرك الآخرين ليضيفوا بعض التفصيلات ، يكملون بها هذا المشهد الدامى . ومن الممتع أن نلاحظ ، هنا ، أن دور الراوى يشبه كثيرا دوره فى المسرح الملحمى ، حيث رواية الحدث تتم على الخشبة ، وحيث يقوم المتفرجون بالإسهام فى تطوير العرض المسرحى وتنميته .

وبالإضافة إلى ذلك ، استخدم الشاعر تقنية غاية فى البراعة فى قصيدته هذه . إن يوسف الصائغ شاعراً يبدو مزحوماً أبدا بيوسف الصائغ رساما ، لذلك فإن قصائده فى الغالب ، يشترك فى كتابتها اثنان : الشاعر والرسام . لقد استطاع ، فى هذه القصيدة ، ببراعة واضحة ، أن يخلق مناخا دراميا حيا من خلال نمط من التزاوج الحى بين الشعر والرسم .

يرسم الشاعر مشهدا من مشاهد القصيدة ، ويكمله بالأساسى من التفصيلات والألوان والشخصيات ، ثم يفتح إطار اللوحة المرسومة ، يحررها من خطوطها الخارجية ، فتنهمر محتوياتها ، وتهشم الشخصيات إطارها المرسوم ، ويتدفق الحدث على الأرض ، فيتناثر الدم المر والشظايا . لنتأمل تكملة المشهد الافتتاحى :

وأنيروا عشرةَ أقمارْ . .
بعد قليل ،
تقبلُ سيدّةُ الأهوارْ . .
طافيةً . . كالشمعِة فوق الماءْ . .
تحملُ فى يدها اليمنى
أرغفةً حمراء . .
وفى اليسرى . فاكهة من نار . .

ما يزال الراوى يطلب من المشاهدين مشاركته فى إتمام المشهد ، وإضافة ما يحتاج إليه من لمسات . ونلاحظ هنا أن الراوى يكف عند هذه النقطة عن مطالبة الحاضرين بإتمام العرض ، ويبدأ هو نفسه ، من الآن فصاعداً ، فى رواية الحدث الدرامى تارة وتصوره تارة أخرى ، ولا يعود إلى إشراكهم ، أعنى المشاهدين ، إلا فى المقطع الأخير من القصيدة .

لقد أكمل الشاعر/الراوى رسم اللوحة ؛ وهو الآن جاهز لكسر الإطار عنها ، وتحريكها على الأرض ، بما تتضمنه من طفولة وأنوثة دامية وشظايا . وها هو ذا يبدأ بتصور الحدث :

ورويدا . . .
ستهبّ الريحُ ،
وتنفخُ فى هذا القصبِ الساكنْ . .
ويطوف على الماءِ
صدى ناى
بعد مغيب الشمسِ ، يردّدُ :

« تسواهن . . . تسواهن . . . . »
ثم يسودُ الصمتُ . . .
لحظاتٌ . . .
ويجيءُ صدى الطلقاتْ . .

وكما أكمل الشاعر رسم اللوحة هنا ليطلقها بعد ذلك ، فإنه يعيد الكرة بشكل بارع أيضا في القسم الأخير من القصيدة :

من أجلِ منكِ الليلةِ . .
ياسيدةَ النهرين ؟ . .
إنى بدمائِكِ أغمس حدَّ السيفِ ،
وأرسم سيدةً ،
فوق جدارِ الدارْ . .
أرسم طفلينِ ،
وعشرة أقمارْ
أرسم هذا البلدَ الآمنْ . .
وأقصُّ على الأطفالِ ،
حكاية « تسواهنْ » . .

إن الراوية الآن لا يطور الحدث فحسب ، بل يتعرض هو نفسه إلى نمو من نوع خاص . لقد كان ، في المشهد الافتتاحي من القصيدة ، أعزل لا يحمل شيئا يمكنه من الدفاع عن نفسه . وهو حين هم برسم صورة السيدة لم يكن يملك غير يد عزلاء :

بدم امرأةٍ ،
من أهلِ الهورْ ،
غمستُ يدى . .

أما في المشهد الجديد فإنه يحمل سيفا ذا حد « إنى أغمس حد السيف » ، وكان قد أوكل إلى الحضور ، في المشهد الأول ، إضافة ضحكة طفلين إلى السيدة ، كما أوكل إليهم أيضا إنارة الأقمار العشرة . أما الآن فهو يبدأ واثقا من نفسه ، مؤكدا قدرتها على الفعل : « إنه » يرسم صورة السيدة ، والطفلين ، والأقمار العشرة ، والبلد الآمن ، ثم يقص على الأطفال حكاية هذه السيدة العجيبة « تسواهن » . وإذا كان الشاعر قد استخدم ، في مفتتح القصيدة ، الفعل الماضى « غمست » فإنه هنا ، يستخدم الفعل المضارع ؛ ولهذا الاستخدام المغاير دلالة واضحة . إن الفعل الماضى يجسد زمنا منقطعا ، وصلة منتهية لا امتداد لها . كانت تلك الصلة صلة « بدم امرأة » ، مجرد امرأة ، من هى ؟ « من أهل الهور » . وهذا تعميم آخر لم يعط المشهد خصوصية أو ألفة.أما الآن فإن الفعل المضارع يعبر عن صلة حارة قائمة على التفاعل والمشاركة . إن المرأة ما عادت نكرة هنا ، فبينها وبين الراوية رابطة الصلة وخطاب المعرفة . إن العبارة الأولى (بما فيها من تنكير وعمومية ، وابتداء بالاسمية وما تعنيه من سكون ، واستعمال الفعل الماضى وما يوحيه من صلة مقطوعة ، ثم اليد العزلاء) لم تكتسب نموها إلا في صيغتها الثانية (صيغة المخاطبة وما فيها من مشاركة وألفة ، والابتداء بصيغة التوكيد الحاسم ، والاستعاضة عن اليد بالسيف ، ثم الفعل المضارع وما يعنيه من حركة نامية متدفقة .)

وبعد أن أنجز الشاعر رسم هذه اللوحة على الجدار جاء الآن ليفعل ما فعله في المشهد الافتتاحى للقصيدة ؛ يكسر الإطار مرة أخرى ، ويحرر السيدة من إسار اللوحة :

الهزيعُ ثقيل . .
والمدى ريبةٌ . .
غضبٌ . .
ورصاصٌ . .
ونارْ . .
وسيدةٌ تحتمى بالجدارْ . .
أحكمتْ يدُها فى الزنادِ . .
وشدّتْ . .

إن الشاعر إذ يستخدم هذه التقنية إنما يعيد ترتيب الحدث الدرامى ليقوم ، بعد ذلك ، بروايته على مشهد منا ، تماما كما يحدث في العرض المسرحى الكبير الذى يتألف من عروض مسرحية أصغر .

إن الإفادة من تقنية المسرح لا تتوقف عند استخدام الراوية ، أو العرض داخل العرض ، بل تتعداه إلى أكثر من ذلك . فى القصيدة اتكاء واضح على الدور الذى تلعبه الجوقة . لقد استطاع الشاعر أن يضمن لقصيدته تموجا فى مستويات الأداء ، وتلوينا فى الأجواء النفسية والإيقاعية . وقد أدت الجوقة جزءا من هذه المهمة . ولو تفحصنا هذا المقطع مثلا :

وأرى سربَ صبّياتٍ ،
يهزجْن مساءَ العيدْ :
صفّقْ ياسعفَ النخلِ ،
أتتك بناتُ الهورْ
أتعبهنَّ الرقصُ من الصبح ،
وجاءَ الآن عليكَ الدورْ . . .

لوجدنا أن فيه ثراء غنائيا سيعود الشاعر إلى استثماره مرة أخرى بعد استشهاد بطلة القصيدة ، مع أنه استثمار محدود لم يرتفع كثيرا إلى التفجر الذى بلغه الحدث نفسيا ودراميا .

ولا يكف الشاعر عن التنويع فى استخداماته . إن فى القصيدة ، بالإضافة إلى المقطع السابق ، عددا من المقاطع التى تعكس فيضا من الغناء ، الحسى الرشيق ، وتؤدى دورها فى الربط بين أجزاء الحدث ، وشحنه بالحركة والدفء الإنسانى :

قدماها ، عاريتانِ ،
على الماءِ . .
وشعركِ محلولْ
والمشطُ من الخشب المصقولْ
والمرآةُ مدوّرةْ

والشوقُ غريبُ الشفتينْ . .
من أجملُ منكِ ، الليلةَ ،
ياواسعةَ العينينْ . .

ولكى ينجح الشاعر فى تأجيج حالة من البهجة الغامضة ، والشجن الجارح ، ويخلق مناخا خاصا هو مزيج من مشاعر الانتشاء بالموت ، والبطولة ، والجنس ، والطبيعة جميعا ، فإنه يكرر هذه المقاطع الغنائية عبر قصيدته :

لحظاتٌ . .
ويجئُ صدى الطلقاتْ . .

خبزُ السياّخ يصلحُ للأفراحْ
وزهورُ الخُبّازْ تصلحُ للجنازْ

ومن المفيد أن نلاحظ ، هنا ، أن هذا المقطع يثير فى الذهن خليطا متشابكا من عادات القرى وتقاليدها فى تعبيرها عن النشوة أو الأسى ، وفى احتفالها بالموت أو الولادة .

لقد أفاد يوسف الصائغ كثيرا من عناصر الطبيعة ، ووظفها لبناء الحدث وتطويره . إن حركة الريح ، والمطر ، والليل ، لعبت دورا مهما فى تعميق الحدث الدرامى ، وخدمة انتقالاته النفسية والوجدانية . وإذا تأملنا استعمال الشاعر لعنصر الريح ، مثلا ، فإننا نجد :

ورويدا . .
ستهبّ الريحُ ،
وتنفخُ فى هذا القصبِ الساكنْ . .

إن الريح ستهب ، وستنفخ فى قصب ساكن . ونلاحظ هنا ما يثيره المقطع من ترابط بين القصب والغناء ؛ بينه وبين الموسيقى ؛ أى بينه وبين التعبير عن المشاعر الإنسانية . إنه الآن قصب ساكن ، ربما لأن أمراً ما سيحدث . وحين نرى حركة الريح وصلتها بالقصب فى صيغتها الثانية :

ورويدا . .
ستهبّ الريحُ ،
وتنفخُ فى هذا القصبِ المذبوحْ . .

نجد أن الصورة تبدو كأنها مغمورة بالدم الحار وشخير الحناجر المقطوعة . إن دم القصب يملأ الريح ، ورذاذه الحزين الساخن يغمر كل شىء .

وفى النقلة الأخيرة يستخدم الشاعر حركة الريح على الشكل التالى :

ورويدا . . .
يهدأ قلبُ الريحْ ،
فأوقدُ هذا القنديلْ . .
وأروحُ أمّيزُ ،
ما بين قتيلٍ . . وقتيلْ . .

فبعد أن نفذت الجريمة ، وقتلت هذه السيدة الشجاعة ، تأخذ حركة الريح منحى آخر . إن قلب الريح يهدأ الآن ، ولم تعد علاقتها بقصب ساكن أو قصب مذبوح . لقد صار مشهد الموت أشمل ، وأكثر مأساوية ، وأشد تعقيدا ؛ وصار حتى مجرد التمييز بين قتيل وآخر أمرا صعبا .

وإذا لاحظنا « الليل » وحركته وجدنا أن الشاعر قد استخدم هذه المفردة بنقلات ثلاث مهمة ؛ ففى البداية ترد كلمة « الليل » وقد أسند إليها فعل الهبوط « فإذا هبط الليل » . إنه ليل عادى ، ومع حركة القصيدة يكتسب الليل صفات أخرى تناسب تطور الحدث والمناخ الذى يثيره :

هذا الليلُ بهيم . .
قططٌ من ظلام . .
تفتّشُ ، عن ولَدٍ ميّتٍ ، لتأكلهُ . .
وكلابٌ تشمُ العجينْ . .
والرياحُ محيّرةٌ . . والجنينُ حزينْ . .
أجّلى من مخاضكِ . .
لا تلدى . .
إن هذا المساءْ . .
يفتش عن سبب للبكاءْ . .

ما عاد الليل الآن ليلًا عاديا ، بريئا ، أو محايدا . إنه ليل بهيم وكلمة « بهيم » هنا هى أكثر من كونها صفة لونية كما يبدو . إن الليل لم يعد إنسانيا ؛ لقد صارت « البهيمية » صفته الدقيقة . هو الآن « قطط من ظلام » تفترس الأطفال الموتى ؛ وهو « كلاب تشم العجين » . إنه ليل يدفع حتى الجنين إلى الحزن ، ويبحث للناس عن سبب للفجيعة .

أما فى السياق الثالث فإن الليل لا يرد بوصفه مفردة . إنه يصير هزيما ثقيلا ، وريبة تكتنف كل شىء :

الهزيع ثقيلٌ . .
والمدى ريبةٌ . .
غضبٌ . .
ورصاصٌ . .
ونارٌ . .
وسيدةٌ تحتمى بالجدارْ . .

وفى ظل هذا الهزيع تتحدد أشياء كثيرة : الغضب ، والرصاص ، والنار ، والسيدة التى تستند إلى الجدار وهى تدافع بضراوة عن الجنين ، وعن الأرض ، وعن سرير النوم .

ولقد استطاع الشاعر أن يطور حركة المطر أيضا بشكل يتناسب مع تطور الحدث وتصاعده ، فكان المطر فى تحولاته وانتقالاته عاملا مؤثرا فى تعميق الظلال النفسية ، وتشكيل المنافذ المناسبة للانتقال بالحدث من حركة إلى أخرى .

وحين يختتم يوسف الصائغ قصيدته فإنه يستثمر جزءا من المقطع الافتتاحي بعد أن يخضعه لبعض التغييرات التي تعكس نمو الحدث في ذروته الأخيرة :

تسواهنْ . .
تسواهنْ . .
تأتي كلَّ ربيعٍ ،
شمعةَ نذرٍ ،
طافيةً فوق الماءْ . .
تحملُ في يدها اليمنى ،
أرغفةً حمراءْ
وباليسرى ،
تحمل أغصانَ الغارْ . . .

يأتي هذا المقطع خاتمة لسلسلة من الأسئلة التي تسبقه مباشرة ، وهي أسئلة شجية جارحة ، ممعنة في النبل والأسى . ولهذا السبب ، ربما ، بدت هذه النهاية كأنها لم ترتفع تماما إلى ما في القصيدة من دراما فاجعة . يضاف إلى ذلك أن هذه الخاتمة تنتمي ، إلى حد ما ، إلى تقليد شائع في اختتام القصيدة العربية الحديثة ، حيث يعمد الشاعر إلى اختيار عبارة سابقة فيعيدها ، مع تغيير قد يكون طفيفا ، ليجعل منها خاتمة لقصيدته .

لقد استطاع يوسف الصائغ أن يجعل من « سيدة الأهوار » واحدة من أهم قصائد الحرب ، وأكثرها إثارة ، لما توفرت عليه من مزيج مدهش بين الإنسان والأرض ؛ بين الموت والولادة .

ـ ٤

في معظم القصائد التي كتبها حميد سعيد عن الحرب ، يفسح الشاعر مجالا استثنائيا للإنسان الفرد ، ويشكل من مواقف هذا الإنسان وما فيها من تفصيلات ، ورؤى ، مادة قصيدته وحركتها في اتجاه دلالتها وتأثيرها الفكري والوجداني .

إن نظرة إلى عناوين معظم قصائد الشاعر في ديوانه « طفولة الماء »[٧] ، (مثل العريف عبد العباس ، منصور ، محمد البقال ، النقيب جلال ، بستان عبد الله) يكشف عن هذا المنحى ، حتى إن هناك قصائد أخرى في الديوان نفسه لا يحمل عنوانها اسما ظاهرا ، ومع ذلك فإن شخصية ما تملأ مجال الحركة فيها . إن قصيدة « رؤيا نصب الشهيد » مثلا تستند في بنائها وجوها الشعائري على شخصية عبد الهادي الصالح بشكل أساسي ، كما تستند ، أيضا ، على المرأة التي أعطت للحرب ثلاثة أبناء .

ومن الواضح أن هذا المنحى في التعامل مع موضوعة الحرب ، يمثل استجابة حارة للثقل الحسي لهذا الحدث الخطير ؛ أي أنه يعطي أرجحية واضحة لما هو ملموس وحسي وإنساني . وليس هناك ، بطبيعة الحال ، ما يمنح المشهد كثافة حسية كالإنسان ، بطفولته وعنفه ؛ بحياته وموته ؛ بعبثه وحكمته .

إن الحرب ، في قصائد حميد سعيد ، ليست أفكارا أو انشغالات ذهنية ، ليست تجريدا أو تصيدا لموضوعات تنعكس على زجاج الذاكرة فحسب ؛ إنها على النقيض من ذلك ، بشر ومصائر ، وإرادات ، وانتماءات نفسية واجتماعية وفكرية .

يقوم جزء كبير من حركة البشر في قصائد الشاعر على نمط من العلاقة بين الماضي والحاضر ؛ بين الحلم والذكرى . إن حميد سعيد يتمتع بذاكرة ريفية خصبة ، ما زال يلتمع عليها بلل الريف وخضرته . إن أبطال قصائده ، في الغالب ، أناس ريفيون أو ممن شكل الريف طفولتهم أو صباهم . ومن الواضح أن صلة الريفي بالأرض على درجة شديدة من الخصوصية . إنها علاقة التحام عضوي مادي ومحسوس ؛ ففي الوقت الذي يحول حديد السيارة ، والمبنى « الكونكريتي » ، و « أسفلت » الشارع ، مثلا ، بين إنسان المدينة وحرارة الأرض المتربة ، ويحرمه من الصلة العضوية بها ، يظل الريفي منغمرا بالأرض والطبيعة ، انغمارا حيويا لا يقبل الفصل ؛ ويظل ما تفرزه هذه الأرض من قيم وعادات ومثل نشيطا وفعالا في وجدانه على الدوام . لذلك فإن اختيار حميد سعيد لهؤلاء البشر أبطالا لقصائده عن الحرب لم يكن عبثا . إن استبسالهم في الدفاع عن الأرض هو اندفاع عفوي عميق ، يعبر عن ارتباطهم بالمحسوس والحي ؛ بالطبيعة وما شكلته في ضمائرهم من قيم وتقاليد .

حين يحنو شاعر ما على أبطال قصائده ، وحين يبدو كأنه مفتون بهم دائما ، فإن ذلك قد يحرمهم من أن يكونوا أنفسهم حقا ، ويحول بينهم وبين حقهم في القلق ، وحقهم في تأمل مصائرهم ، وحقهم في المغامرة أو التهور العذب . ومع أن حميد سعيد يفعل شيئا من ذلك في بعض الأحيان ، إلا أن شخصيات قصائده تظل قريبة للروح ، مرتبطة بالتاريخ والأرض بوشائج متينة .

ينهض الشاعر في قصائده عن الحرب بعبء الحديث عن البطل : يزيح الستار عن ماضيه ، ويفتح النوافذ التي تفضي إلى طفولة غاربة ، أو ماض يضج بالحنين والرغبات . إن دراما القصيدة لدى حميد سعيد لا تستمد معناها دائما من عنف حركتها أو تصادم عناصرها ، بل تستمد هذا المعنى أو الدلالة من تاريخ بطلها الشخصي ؛ فبطل القصيدة ، في الغالب ، ممتحن لا بموقف درامي واحد ومحدد ، بل بتاريخه كاملا . إنه بطل ذو تاريخ ، سياسيا كان هذا التاريخ أم اجتماعيا ؛ وينبغي عليه حراسة هذا التاريخ والإبقاء عليه صافيا لا لطخة فيه . وغالبا ما يظل بطل القصيدة محاصرا بين ماض وحاضر ؛ بين حاضر يدعوه للمنازلة وماض يهيب به أن يكون في مستوى التحدي . إن المخاطرة بالتاريخ ، لا المخاطرة بحياة شخصية ، ومواجهة الضياع لا مواجهة الموت ، هما جوهر الدراما لدى أبطال حميد سعيد .

إن الشاعر ، أحيانا ، يقيم كيان قصيدته لا على فرد بعينه ، بل على مجموعة من العناصر التي تتآلف فيما بينها لخلق حالة من التوتر تخدم حركة الحدث ، وتثري دلالة القصيدة . وسأختار هنا قصيدة ربما تكون أقل شهرة من قصائد الشاعر الأخرى ، التي كتبها عن الحرب ، غير أنها تشتمل على حركة داخلية ممتعة .

على النقيض من معظم قصائد الشاعر ، تبدأ قصيدة « صباح بصري »[٨] بمشهد مغلق ، يسوده الارتباك وعدم الطمأنينة :

طيورٌ موسْوسَةٌ . .
تتّقى خوفَها بالصمودِ المفاجىء ء ،

إن هذا المشهد يفصح عن قلق ينتشر فى جزئيات الصورة . ومع أن الشاعر لم يترك ما يدلنا على سبب هذه المخاوف فإن القارىء سيحس أن هذه الطيور ، بسبب من خبرتها بالمكان ، مسكونة بخوف دائم : دوى القصف ؛ انهيار الأبنية ؛ شظايا القنابل ؛ صرخات الاستغاثة . إن كل ذلك قد أصبح جزءا عميقا من خبرتها المستمرة بما تتعرض له المدينة من أذى ؛ فهذه الطيور إذن تمتلك ذاكرة فزعة . غير أن المفردات التى تجسد معانى الخوف ، والوسواس ، والاتقاء ، والمفاجأة ، تعكس جوا من الريبة والحذر ، دون أن تسقط الشاعر فى مباشرة تؤذى هذا المشهد الافتتاحى .

ومن الملاحظ أن المقطع الذى يلى هذين البيتين هو محاولة لإكمال المشهد بتفصيلات أخرى ؛ غير أن هذه التفصيلات تظل ناقصة أو ، على الأصح ، غير نهائية ، فالشاعر لا يستطيع السيطرة على مرئياته نتيجة لحركتها ، أو ـ ربما ـ لقابليتها للإضافة المستمرة :

سيدةٌ وثلاثةُ طلاب . .
لا . .
ها هو الرابعُ يظهر
كنت أريدُ تحرّى التفاصيلَ
لكنَّ بعدَ المسافةِ . .
لا . . لا
المسافةُ ليستْ بعيدةْ
أنا متعبٌ . . فَرِحٌ

فى هذا المقطع موازنة من نوع ما تفسر ما فيه من تشويش ؛ فالشاعر لا يكاد يجزم ، لأول وهلة ، بعناصر المشهد ؛ لأنه مشهد متحرك وقابل للزيادة باستمرار كما قلنا ، ومكون من عناصر غير ثابتة ، ينسخ بعضها بعضا :

سيدة وثلاثة طلاب ←← لا . هاهو الرابع يظهر
لكن بعد المسافة ←← لا . لا . المسافة ليست بعيدة .
أنا متعب ←← فرح .

إن المقطع ، حتى هذه اللحظة ، يختلج بمشاعر القلق . ليس هناك شىء نهائى يتحكم فى المشهد المرئى ؛ فعناصره غير مكتملة ، وما تزال فى طور التشكل والاكتمال . أما المناخ النفسى والوجدانى فهو غير ثابت أيضا . إن فى أقصى المشهد ، فى الخلفية البعيدة منه ، وضعا نفسيا غير مستقر . ولننظر إلى المقطع التالى :

واقتربتُ من الشرفةِ . .
مترفةٌ هذه الغرفةُ والفندقُ جدّ جميلْ .
شاعرٌ موريتانىٌ . . يصحبهُ شاعرٌ موريتانىٌ
لابد أنّهما يبحثانِ عن القافيةْ
نخلةٌ عاليةْ
كان تمثالُ بدرٍ . . يطاولُها . .

يتسم هذا المقطع ، على العكس من سابقه ، بالثبات والاستقرار والتجانس ، ويتسم أيضا بنوع من التوازن خلقته جملة من العوامل فى صياغة النص . وأول ما يلفت نظرنا هذا التقارب الصوتى الداخلى فى كلمات « الشرفة ، مترفة ، الغرفة » ، الذى يبعث إحساسا بالارتياح . والشاعر بعد أن كان غير متيقن من شىء فى المقطع السابق ، نجده الآن واثقا من مشاعره ومرئياته . ولنلاحظ هنا منظر الشاعرين اللذين يبحثان عن قافية . إنه يضفى على المقطع الشعرى كله مسحة من المرح واللطافة ، كما يوحى بالتناظر والسيمترية . إنهما شاعران متماثلان ؛ وهما معا يبحثان عن القافية . ألا يشعرنا ذلك بما فى البيت العمودى من تناظر ؟ ونلاحظ أيضا أن هناك ترابطا بين عناصر المشهد ، كأن بعضها يستدعى البعض الآخر . ألا نرى كيف أن كلمة « القافية » قد دفعت بالشاعر إلى التقفية فى البيت التالى مباشرة ؟ ثم لنتأمل جو المفارقة فى المشهد : شاعران يبحثان عن قافية (مع ما يوحيه هذا البحث عن القافية من جهد وعنت) . إنه مشهد لا يوازنه أو يتعارض معه ، حضاريا وجماليا ، إلا تمثال السياب ، هذا الشاعر الذى عمل الكثير من أجل أن تكون علاقة الشاعر بالقصيدة علاقة كريمة ، مفتوحة ، خالية من العنت والإكراه . وفى الوقت الذى يهيم فيه هذان الشاعران بحثا عن القافية ، يسيل تمثال الشاعر غناء وورودا :

ومع أن المقطع التالى يتضمن جملة من التقابلات :

طيورٌ مشاكسةٌ . . وطيورٌ وديعة
قصائدُ رائعةٌ . . وقصائدُ . . .
المدفعيةُ وشْمٌ على صفحةِ الصمتْ
والبصرةُ وشمٌ على لغتى .

فإنه يفصح ، من خلالها ، عن شىء أساسى : الوضوح والتحدد . لم تعد هناك طيور موسوسة تتفادى مخاوفها ، بل طيور تتقاسمها صفتان متضادتان : المشاكسة والوداعة ؛ مثلما تتقاسم القصائد صفتا الروعة ونقيضها . ثم هناك هذا التقابل بين ما يطرز على صفحة الصمت وما توشم به لغة الشاعر ؛ بين الوشم ودوى القصف . وبعد هذا الوضوح والتحدد يجىء المقطع التالى :

طيورٌ ملونةٌ . .
وسماءٌ أليفةْ
وعلى الأفقِ من دماءِ الصغارِ
بلادٌ مباركةٌ . .
تفتّحُ أبوابَها للغناة
امرأةٌ من ضياءْ
نستدلُّ بها .

وهو مقطع تسوده رقة وألفة واضحتان ، ونبرة صافية . وفى البيتين التاليين :

وعلى الأفقِ من دماءِ الصغارْ
بلادٌ مباركةٌ . .

إيماءة واضحة إلى أبى العلاء المعرى :

وعلى الأفقِ من دماءِ الشهيـــــــــدينِ علىٌّ ونجلِهِ شاهدانِ .

وهى إعادة تصرف فيها الشاعر وغير فى العلاقة بين أطرافها ، على نحو أضفى على المشهد مسحة من الإجلال لهذا المزيج النبيل من الدم والثورة والبراءة .

ولاشك أن قصيدة « صباح بصرى » قصيدة للسلام والحرب معا ، استطاعت من خلال هذه الانتقالات والصور المتقابلة أن تجسد قدرا غير قليل من الحركة الداخلية فى كيان العمل كله للوصول إلى معناه النهائى ، حيث تتوحد البصرة والقصيدة فى دلالة حية واحدة .

ـ ٥ ـ

ويفاجئنا شعر سامى مهدى ــ على النقيض من قصائد بعض من شعراء جيله ــ يفاجئنا ببساطة عذبة دافقة ، لكنها بساطة ظاهرية تكشف ، بعد التأمل فيها ، عن مغزى داخلى هادىء لكنه عميق . وبين البساطة الظاهرية وازدحام الداخل بالمعنى والحركة تكمن الدراما الحقيقية فى قصائد سامى مهدى .

ومما يساعد على الإحساس بهذه البساطة الخارجية أن قدرا كبيرا من شعر سامى مهدى يقوم على « رواية » لحدث ما . وفى معظم الأحيان تكون رواية هذا الحدث مترابطة نامية لا تعقيد فيها . ومن خلال الهيكل القصصى للقصيدة يتسع المعنى وينتشر . إن أجزاء القصة وما تحتوى عليه من نقلات فى الحركة ، لا تعكس إلا القليل من التوتر الداخلى فى القصيدة ؛ أما شحنة الدراما الحقة فتظل كامنة هناك ، وراء ذلك النسج القصصى الرشيق .

تصِّل رغبة سامى مهدى فى التركيز ، فى بعض قصائده ، حدها الأقصى . إنه يمعن ، أحيانا ، فى انتزاع كثير من التفصيلات والألفاظ التى قد يراها عبثا على الحدث أو القصيدة ، بحيث لا يبقى إلا على النقلات الأساسية لذلك الحدث ، تاركا فى خلالها بعض الفجوات لينشط فيها خيال القارىء وذاكرته .

لا تنبثق الدراما فى شعر سامى مهدى دائما من الحركة المباشرة ونقيضها ، بل تنبثق ، فى معظم الأحيان ، من مغزى ما يظل مفتوحا على نقيضه ؛ من فكرة تثير فى القارىء فكرة مقابلة تحاورها أو تعترضها أو تنميها . لذلك يمكننا القول إن البنية الدرامية فى قصائده لا تسفر عن نفسها فى عنف سواء فى الصياغة أو فى الحركة المعبرة عن جوهر الفعل الدرامى . لكن العنف فى هذه الدراما عنف داخلى ، كما قلنا ، لا يتجسد فى صدام مدو ، أو مشاهد ضاجة ودامية ، بل فى غنى خفى يتحرك فى قاع القصيدة ، وراء مظهرها المحسوس ، الذى يتسم ، غالبا ، بالانسجام والرشاقة اللذين قد يشغلان القارىء بهما ، على نحو يحول ، أحيانا ، بينه وبين التماسِّ المباشر مع الحركة الداخلية للقصيدة .

لقصائد سامى مهدى بعض خصائص القصيدة الغنائية الدرامية ؛ غير أن هذه الغنائية تقترب من مفهوم الشاعر براوننج للغنائية الدرامية Dramatic Lyric ، التى تعنى اتحادا بين الشكل الغنائى للقصيدة والعنصر الدرامى فيها(٩) . إن توفر قصائده على اللغة الصافية ، واعتماد التقفية الموحدة أحيانا ، وكذلك الإيقاع الموحد ، عوامل نابعة من طبيعة القصيدة نفسها ؛ إذ إن قصيدة قصيرة كالتى يكتبها سامى مهدى لا تتحمل دائما انعطافات فى الإيقاع ، أو استطالة فى البيت الواحد ، أو تعددا فى التقنية المستعملة ، مع أن ذلك لا يمنع من القول إن انشداد الشاعر الدائم للتقفية قد يلحق بعض الأذى بحركة القصيدة ونمو دلالتها . ومع ذلك يظل لقصائد سامى مهدى فضيلتها الخاصة ، متمثلة فى نبراتها الشخصية الخفية الهادئة ، التى تخفى وراءها تصدعا كبيرا وقلقا لا نهاية له .

تجسد قصيدة « سماء صافية »(١٠) بشكل متميز كثيرا من خصائص البناء الدرامى فى شعر سامى مهدى . ومع أن هذه القصيدة تقوم على شخصيتين فحسب ، إلا أن حركتها وتصاعد دلالتها لا يتأتيان من وجود هذين العنصرين وحدهما ، بل من توافر نوع من التضاد الداخلى الذى لا يكشف عن نفسه بيسر للوهلة الأولى . وتبدأ القصيدة على الشكل التالى :

عشبٌ محترقٌ
وفضاءٌ محتقنٌ بدخان القصف
وجنودٌ جرحى
لابدَّ لهم من بعض أنينٍ مكتومْ

إنه مشهد لمعركة قد انتهت توا . والقصيدة ذاتها تبدو كأنها تنبثق من بين الأنقاض وأشلاء القتلى . إن العناصر التى تشكل هذا المشهد هى ثلاثة : « عشب محترق » و « فضاء محتقن » و « جنود جرحى » . ولا شك أنه مشهد خانق إلى حد كبير ، لا سيما إذا أضفنا إلى عناصره ما يكمل تجهمه وقتامته . إن دخان القصف ما زال يخنق الفضاء ، كما أن « أنين الجنود الجرحى » له ثقل خاص هنا ؛ فهو أنين مكتوم لا يسمح ظرف المعركة أن يكون ، كما ينبغى ، أنينا إنسانيا معبرا ؛ فليس له إذن إلا أن يظل « بعضا » من « أنين » ؛ بل إن بعض الأنين هذا لابد أن يكون « مكتوما » . وهو أنين لا يخفف من عناء الجريح بل يزيده تمزقا وإحساسا بالمحنة ؛ فهو « بعض أنين مكتوم » من جهة ، وهو أنين لابد منه من جهة أخرى .

ومما يلاحظ أن هذا المقطع قد جاء خاليا من الأفعال تماما . لم يتضمن حركة جندى ، أو عربة ، أو طائرة ؛ الأمر الذى عمق الإحساس بانتهاء المعركة ، كما ساعد على تكثيف الشعور بالاختناق أو السكون الذى أعقبها . الكل منهك ومنشغل بما هو فيه ، كما أن كل شىء منغلق على نفسه ، ملتف عليها ، العشب المحترق ، والفضاء المحتقن ، والأنين المكتوم . إن المشهد كله تجسيد لما خلفته المنازلة من دمار فى الأرض والروح والأفق .

وفى الجزء الثانى من هذا المقطع تدب حركة ما ، لكنها حركة تعمق الإحساس بسكون المشهد السابق وخشونته .

لكنْ رفيقىَ يسألنى
إن كنتُ رأيتُ سماءً أخرى دون غيومْ
ورفيقى لم يُمهلنى لأجيبَ :
وقال انظرْ :
أىُّ سماءٍ أبهى
أم أى نجومْ ؟

الحركة هنا ليست انتقالة لعناصر المشهد من مكان إلى آخر ؛ ليست إضافة عنصر جديد إلى عناصره ، كما أنها ليست نقصان واحد منها . إنها حياة إنسانية تتسلل إلى الصورة وتبعث فيها دفئا من نوع خاص جدا . ونلاحظ هنا أن كلمة « لكن » تعمق إحساسنا بمناخين متناقضين فى هذا المقطع . نحن الآن إزاء رفقة حميمة ؛ فهناك اثنان فى خندق واحد ، يواجهان سماء واحدة ، ومصيرا واحدا . فى هذين البيتين :

— لكن رفيقى يسألنى
— ورفيقى لم يمهلنى لأجيب .

كان من الممكن ، تجنبا للتكرار ، أن يعير الشاعر من صيغة الإشارة إلى رفيقه ، أى أن يورد الكلمة دون أن تكون منتهية بالياء ؛ لكن الشخص المتكلم فى القصيدة كان فى حاجة عميقة لتوكيد هذه الرابطة بينهما ؛ فى حاجة إلى المزيد من صيغ التوكيد لها . إن هذه الياء ليست حرفا ؛ إنها كيان من معانى الرفقة والمؤازرة والارتباط ، التى تشد كلا منهما إلى الآخر ، وتجعل منهما معا وجودا واحدا متماسكا . إن الحاجة إلى الانتماء إلى الآخر ، والحاجة إلى الإحساس بالأمن ، والصلابة ، كانت وراء هذه النبرة الأليفة وما فيها من حنو وصفاء .

إن السائل لم ينتظر جوابا عن سؤاله الذى ألقاه على رفيقه . ربما أراد أن يوفر عليه مشقة التفكير فى إجابة ما ؛ فقد يكون جريحا أو مرهقا بعد معركة ما يزال دخانها يملأ الفضاء ، أو لعله أراد أن يتجنب إلهاء صديقه عن أداء واجبه فى البقاء مستعدا لأى احتمال ، أو أنه أحس بأن سؤالا كهذا لا مبرر له فى ظرف كالظرف الذى يواجهانه معا . كل هذه الاحتمالات واردة ؛ لكن الأمر يعكس ، على أية حال ، وضعا إنسانيا تلقائيا لا كلفة فيه .

ومن المفيد أن نلاحظ أن رفيق الشاعر يسأله إن كان قد رأى :

سماء أخرى دونَ غيومْ .

إن كلمة « أخرى » لها معنى مهم هنا ؛ فهو لم يسأله إن كان قد رأى سماء — أية سماء — دون غيوم ، بل إن كان قد رأى سماء « أخرى » غير هذه السماء الصافية التى تظلهما . إن الفضاء المحتقن ، والليل الذى أخذ يغمر كل شىء ، لم يمنع هذا المقاتل من أن يهتف فى دهشة :

أىّ سماءٍ أبهى
أم أىّ نجومْ ؟

إن الأفق المحتقن بدخان القصف ، والعشب المحروق ، وأنين الجرحى ، ثمن باهظ دون شك ، لكنه ثمن لابد منه . ومع ذلك فلا شىء سيبقى إلى الأبد غير هذه السماء التى سال كل هذا الدم الحار وكل هذا الأنين دفاعا عنها .

وتصل القصيدة ذروتها فى المقطع الأخير ، وهى ذروة تتخفى كالعادة وراء هدوء ظاهرى ، وحركة تدعو إلى التأمل :

كان رفيقى يحفنُ من رملِ الساترِ
ويذّريهِ حولى
ويقومْ .

إن نظرة متأملة إلى هذا المقطع قد تقود إلى أكثر من تفسير ممكن لتصرف هذا المقاتل ، وقد يكون من بينها الضجر من صمت رفيقه وإهماله إياه — مع أن هذا يتعارض مع ما يقترحه المقطع السابق من ألفة وحميمية . بقيت حفنة الرمل التى أخذ يذريها حول رفيقه . ألا يمكننا أن نجد فيها إشارة إلى ارتباطهما بذلك الساتر الترابى الذى يدافعان عنه ؟ ألا يمكن أن تعد حفنة الرمل هذه رباطا ماديا محسوسا أعادهما ، مرة أخرى ، من تأملاتهما وأسئلتهما إلى حرارة هذا التراب وحسيته ؟

إن هذا المقاتل ، خلال القصيدة كلها ، كان شخصية إيجابية ؛ فهو الذى يسأل ، وهو الذى يدهش ، وهو الذى يتأمل ، وهو الذى يجيب ، وهو فى هذا المقطع يقوم ، أيضا ، بسلسلة من الأفعال : « يحفن » من رمل الساتر ، و « يذريه » حول رفيقه ، و « يقوم » من مكانه . ألا يعنى ذلك كله أن هذا المقاتل ما زال يمتلك شجاعته ، برغم كل شىء ، فى أن يسأل ، ويتأمل ، ويدهش ، وينتقل ؟ من الممكن أن يكون ذلك صحيحا . وإذا كان الأمر كذلك ، صار من الممكن أن نجد لحفنة الرمل التى يذريها حول رفيقه تفسيرا معقولا . إنها حركة لا تنفصل عن مدلولها الرمزى ، وصلتها بطقوس الموت والولادة ؛ بعلاقة التراب بالجسد ؛ بالشعائر التى تطرد الجن والأرواح الشريرة . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فهى تعكس ، برغم جوهرها الشعائرى ، المتانة النفسية لهذا المقاتل ، الذى يتصرف بتلقائية مدهشة برغم حراجة وضعه ، كما تعكس استعداده لأى احتمال مهما كان سيئا ؛ فهو ورفيقه جزء من هذا المكان ؛ جزء من كرامة ترابه ، وكلاهما مرشح لموت متميز أو حياة متميزة .

— ٦ —

ومع قصائد ياسين طه حافظ يأخذ المحتوى الدرامى ، فى الغالب ، شكل البذرة فى القاع ؛ شكل الفكرة المنتشرة فى الأساس الذى تنهض عليه أجزاء القصيدة ويكتمل بناؤها الأخير . إن الدراما ، فى معظم قصائده ، لا تعبر عن نفسها فى حركة واضحة متنامية على الدوام ، ولا تقوم على حكاية ينتظمها سياق من النقلات المنطقية التى تتسع لتصل ، فى النهاية ، إلى بؤرة يصب فيها الحدث ، وتتجمع أجزاؤه ، لتشكل ، أخيرا ، كثافة فى الحركة والمغزى .

هل أردت القول إن الدراما فى شعر ياسين طه حافظ تتمثل فى الذهن ؛ فى تضاد الأفكار وصراعها ؟

حقا ، لقد أردت شيئا من ذلك ؛ لأن قصائد الشاعر ، برغم ما يبدو عليها من نبرة تأملية أحيانا ، تشتمل على حركة داخلية ضاجة ، تصنعها مشاعر متناثرة يقارع بعضها بعضا ، وينميها هاجس الطفولة ، أو هاجس الفجيعة .

يبدو ياسين طه حافظ غير آبه بالسطح اللامع والبهيج للأشياء ، بل هو مسكون أبدا بالذعر من الخفى والزائل ، وما تختزنه الذاكرة . وهو يحاول دائما أن يرى الشىء ونقيضه ؛ أن يجد فى الواجهة المتجانسة للأفكار ، والأشياء ، والنساء ، الواجهة الأخرى : النقيض الذى لا تكتمل الصورة بدونه ، بل تظل ناقصة تحكمها السذاجة ، أو الفرح العابر ، أو الخديعة .

يمتلك ياسين طه حافظ فى كثير من قصائده حسا دراميا ، حيث يحاول أن يفجر فى الساكن حركة حية ، وأن يعثر على الوجه الآخر

للفكرة التي يريد التعبير عنها ، أعني وجهها الذي يتضاد معها ، ويزيدها حدة وعمقا في الذهن والروح .

غير أن ياسين يطمئن ، أحيانا ، اطمئنانا كاملا إلى منهجه هذا ، فيترك للذكاء والثقافة والذاكرة أن ما تقوده إلى ما في قصيدته من أفكار وصياغات .

تقدم لنا قصيدة « حراسة ١ »[١١] نموذجا طيبا لطريقة ياسين طه حافظ في التعبير عن التجربة الدرامية في قصيدته . وليس في القصيدة كثير من عناصر الصراع . إن العنصرين الأساسيين في حركة القصيدة كلها يتمثلان في النهر والحارس الفتى ، حيث يأتلفان تارة ويفترقان تارة أخرى ؛ يلتحم أحدهما بالآخر طورا ويتضادان طورا آخر .

وتبدأ القصيدة بهذا المشهد :

الماءُ يستريحْ
يكشفُ للظلام عن زمانِهِ
عن فرحٍ قديمْ
يمرُّ في الذاكرة اليقظى
يكشفُ عن سحرٍ وعن رغبْة
يخلبُ لبَّ الحارسِ الفتيّ .

يمثل هذا المشهد ، في واقع الأمر ، وبرغم ما فيه من استرخاء بهيج ، تحديا خطيرا للحارس الفتى ؛ فهذا الحارس قد امتحن بتحمل كل هذا الظلام والعزلة ، امتحن بأن يظل متوترا ، في حين تملأ رائحة الأعداء هواء الليل .

ونلاحظ أن الشاعر لا يضفي صفة الفتوة على الحارس عبثا ؛ إذ لابد أن يترتب عليها علاقة من الترابط والتضاد مع عناصر المشهد الأخرى — كما سنرى بعد قليل .

ويعكس المشهد جوا من الاسترخاء ، لكنه يخفي ، وفي العمق البعيد منه ، توترا يصل إلى أقصى أماده : توتر الجندي اليقظ وهو يواجه السهر والأعداء والظلمة . والماء يؤدي دورا خطيرا في إشاعة جو الاسترخاء هذا في الدليبعة كلها ؛ إنه يتحدى بها توتر الطرف الآخر ، أي الحارس ، وانشداده . وحين نتأمل الكلمات والأفعال التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع نجدها أفعالا وكلمات تنحو منحى خاصا : تستفز رجولة الحارس ، وتثير فتوته ، وتوقظ فيه إحساسه بالوحدة . الماء هنا ليس عنصرا من عناصر الطبيعة فحسب ، إنه أبعد من ذلك . الماء ، وهو العنصر المهيمن على حركة المشهد ، كائن حي ، يستريح ، ويكشف ، ويخلب ، ويرتبط بالفرح والسحر والرغبة واللب . إن المشهد كله يضج بالحياة والشهوة والبهاء : الطبيعة تسترخي بكل عريها الأخاذ أمام حارس فتى يقف بتوتره ، وفتوته ، ليواجه رغباته وموته المحتمل وهما ينتشران في الريح والظلمة .

الحياة والموت ، إذن ، يشكلان عناصر هذا المشهد ، أعني ممكنات الحياة ، وممكنات الموت . غير أن الحياة تسفر عن نفسها بأرجحية واضحة ، وبثقل حسي آسر ، يتفوق على احتمال الموت غير المرئي .

— ماذا يفعل الحارس إذن ؟

— أي النداءين أحق بإصغائه : نداء الموت أم نداء الحياة ؟

ها هو الماء :

يخلبُ لبَّ الحارسِ الفتيِّ :
يمشي ،
كما يمشي ،
مبتهجا
مبتهجا
ينزلق الفتىُ في السعادةِ الملتمعةْ ،
تنزلقُ الخوذةْ
والقَمْصَلةُ الخضراءُ —
وتعثُر الرشّاشةُ المعبّأةْ !
تختلطُ الخطوةُ
بالصيحةْ

إن الحارس الشاب يستجيب أخيرا لإغراءات الماء : نداء الحياة والرغبة والطبيعة ؛ فهاهو ذا يسعى إلى السعادة . ومن الممتع أن نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم الفعل « ينزلق » للتعبير عن استجابة الجندي لنداء الماء . إن الأمر لا يتعدى كونه « انزلاقا » إلى السعادة وليس سعيا مشروعا ، ومتزنا إليها ؟ ذلك لأنها لحظة استرخاء خطرة ، يستسلم لها هذا الحارس الساهر الذي يجب أن يظل باستمرار يقظا وعصياً على أهوائه ورغباته حتى الإنساني منها . إن السعادة التي « انزلق » إليها الجندي ما هي إلا « سعادة ملتمعة » ؛ فهي سعادة خطرة إذن ؛ لأن صفة « اللمعان » هنا تجعل من الجندي الشاب ، وهو يقوم بحراسة ليلية ، هدفا مكشوفا للأعداء . لذا فإن الشاعر لم يجد ، كما يبدو ، أفضل من « اللمعان » صفة لهذه السعادة المرة الفاضحة . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأفعال المستخدمة في هذا المقطع ، لاسيما في جزئه الأخير ، تنم عن الارتباك وعدم الاتزان ، على النقيض من تلك التي استخدمت في المقطع الأول ؛ فهي أفعال ترتبط بالسيولة والفرح والتمهل . لقد كان الماء « يستريح ويمر ويخلب » ، أما في المقطع الثاني فإن الفتى « ينزلق » و« والخوذة تنزلق » أيضا ، وكذلك القمصلة الخضراء ، و« تعثر » الرشاشة المعبأة ؛ أما الخطوة فإنها « تختلط » بالصيحة .

لقد كان اختلاط الخطوة بالصيحة ضوءا تحذيريا للحارس الفتى ؛ فقد أنهى صوتها المربك خدره اللذيذ . وبذلك يمهد الشاعر للمقطع الختامي من قصيدته .

الماءُ يستريْح
والحارسُ الفتيُّ ساهرٌ
في
نقطةِ الحراسةْ
ما زالَ في وقفتِهِ
ينظرُ
وسطَ الريْح .

واضح أن المشهد يخلو تماما من الحركة ، فالماء « يستريح » ،

والحـارس ما يـزال على « وقفتـه » . ومع أن الفعلين « يستريح » و « ينظر » هما الفعلان الوحيدان في هذا المقطع فإننا نلاحظ أن الفعل « يستريح » مثلا فعل يشي بالسكون لا الحركة ؛ إنه يوحي بالكف عن الحركة بدلا من ممارستها . أما الفعـل « ينظر » فهـو ذو فاعليـة جزئية ، ولا يعبر عن حركة تشمل كيان الحارس أو تغير من علاقاته بمحيطه .

إن ما يلفت النظر هنا هو أن الحارس الفتى يشكل الثقل الأساسى في هذا المقطع ؛ فبعد أن ترك الشاعر للماء الحيـز الأكبر في المقـطع الأول ، جاء الأن ليفسح للحارس هذه المرة حيزا مساويا . الحارس إذن هو الآن يملأ المشهد كله ؛ لقد أصبح الآن عنصرا فاعلا . إن الشاعر يطلق عليه للمرة الأولى ، صفة السـاهر : « الحـارس الفتى ساهر » ؛ ولأول مرة أيضا يشير إلى مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه « نقطة الحراسة » ، ثم يصور هيأته اليقظة المتحفزة :

ما زال في وقفتِهِ
ينظُر
وسطَ الرِّيح .

كل شيء غدا واضحا ومحددا : يقظة حسية طاغية ، واستعـداد استثنائي لكل احتمال .

ومع أن المقطع كله يخلو ، كما أشرنا سلفا ، من أفعـال الحركـة المباشرة ، إلا أنه يكتظ بحركة داخلية مكتومة . فإذا كان الماء قد بدا هنا ساكنا مسترخيا ومطمئنا فإن علينا أن نتأمل حركة القلق وتفجرها داخل المشهد : في سهر الجندي وتعبه النبيل ؛ في وقفته وهو يواجه الليل ، والخطر ، والذكرى ؛ في نظرته الكاسرة وهو يحدق بعينـين حادتين وسط الريح .

الهوامش

١ ـ C. Brooks and R. Penn Warren, (ed.), Understanding Poetry, New York, 1976, p. 13.

ـ عز الدين إسماعيل ، الشعـر العربي المعـاصر ، قضـاياه وظـواهره الفنيـة والمعنوية ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨٣ .

٣ ـ Understanding Poetry, p. 22.

٤ ـ Robert Langbaum, The Poetry of Experience, the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition, 1974, p. 46.

٥ ـ هـوراس غـريغـوري : الفن الـدرامي في الشعـر ، في كتـاب : الأديب وصناعته ، تحرير روي كاودن ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ١٩٦٢ ص ٢٥٨ .

٦ ـ يوسف الصائغ ، المعلم ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٥١ ـ ٦٩ .

٧ ـ حميد سعيد ، طفولة الماء ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٨ ـ مجلة الأديب المعاصر ، العدد ٣٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٦ ـ ٩ .

٩ ـ J. T. Shipley, ed. Dictionary of World Literary Terms : Forms, Technique, Criticism, London, 1979, p. 203.

١٠ ـ سامي مهدي ، أوراق الزوال ، بغداد ، ١٩٨٥ ص ٨٥ ـ ٨٦ .

١١ ـ ياسين طه حافظ ، قصائد من زمن الحرب ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤٠ ـ ٤١

الأداء الفنى والقصيدة الجديدة

رجاء عيد

أتاح الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إمكانات متعددة فى هيكلها وأسلوبها ومضمونها ، وتمكنت القصيدة الجديدة من التعبير عن واقع حضارى وثقافى شديد التعقيد ، وتفرد هذا التعبير بأداء فنى تتعدد شكوله وتتميز وسائله ، وتتنوع صور تركيباته اللغوية ؛ فمنه ما يكون منظوما فى نسج فكرى يمتد بين أطراف القصيدة ؛ وهذا النسج يتمحور حول بؤرة المضمون ؛ ومنه ما يكون خيطا ذا مرونة يتمدد فى وقد مشاعر متكاثفة ، ويواكبها وفقا للموقف الوجدانى المستكشف من خلال المسافات ؛ ومنه ما يتكىء على الدفق النفسى فيما يشبه إيقاعا دائريا يتزامن مع البث اللغوى فى القصيدة .

ومن الإمكانات التى وفرها استخدام « التفعيلة » - مثلا - أن أصبح « الإيقاع » جزءا عضويا فى بنية القصيدة التى تتشكل من توترات نفسية فى آنات زمنية تواكبها . ويقوم « الإيقاع » المتغير - وفقا لتلك الآنات - باحتضان المناخات الانفعالية ، وخلق تلاحم عضوى فى معمار القصيدة ، وهندسة بنائها اللغوى .

ولقد كان التحول إلى الشكل الجديد نابعا من تطور طبيعة الشعر التى أصبحت فنا يستخدم الكلمات ليخلق تأثيرات موسيقية ودرامية . ومن هنا يكون « الإيقاع » هو القرار الأساسى لوحدة الشكل والمضمون ممتشجا التجربة الشعرية ، وجاعلا أداءها عميقا ومتصلا بين الشاعر والمتلقى ، فى تناغم متداخل ، يؤازر بعضه بعضا ، ويوحد بين أجزائها ، حتى تصل إلى ذروتها الدرامية . ومن هنا تلعب الكلمات دورا أساسيا فى تركيب القصيدة الجديدة ، وتمنحها تراكماتها اللغوية فى نسقها الفنى ، فيما يمكن أن يسمى بالفكر الشعرى الذى يستبطن الحقيقة الداخلية . وقد تمكنت القصيدة الجديدة من كبح النغمة الصوتية العالية فى الإيقاع الخارجى المعروف فى الأوزان الخليلية على نحو أتاح التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة ، وأرق انسيابا ، أدى إلى تكثيف الدلالة وترابط القصيدة .

ومن الواضح أن الشعر الحديث قد اكتسب أبعادا جديدة فى استشرافه آفاقا منفسحة ، أتاحت رؤية ممتدة تتغور ثراء التجارب الفنية العالمية ، وتختزن فى حدقتها مختلف صورها وأشكالها ، ثم تمزج - عن وعى وتمرس - خبرتها الخاصة بتراثنا الشعرى مع تلك الخبرات المستحدثة . وتحولت - تبعا لظروف أخرى متعددة - لغة التعبير الشعرى من وصف العالم المادى الخارجى إلى وصف عالم الشاعر الداخلى ، وإلى التعبير عن شجنه النفسى ، باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر ، بدلا من الوصف المادى الذى يعتمد على اقتناص التشابهات والتماثلات . وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعرى التقليدى؛ ومن ثم كان انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع المتغيرات الحادة التى عبر عنها « أدونيس » فى قولته المتحمسة : « . . وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية ؛ أما اليوم فإن قلوب وارثيهم تخفق صوب الأعماق والجذور . كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات فى حدود الوعى الإنسانى العام ؛ غير أن موضوع الإبداع اليوم جوهره تجربة تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة . . صار الإبداع الشعرى وسيلة لاكتشاف نفسى ، واكتشاف الإنسان والعالم . . صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره »[1] .

إن الشاعر الحديث يشعر بتجربته شعورا مختلفا ؛ ومن هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيرى تعتمد على نسق معقد فى استخدام معجم شعرى يتولى مهمة تجسيد الإحساس ، ودفع المتلقى كى يتوحد معه فى همومه الذاتية التى هى جزء من هموم الإنسان فى معاناته الوجودية فى مختلف شكولها ، وتعدد مظاهرها ، وتنوع صورها .

ومن هنا جاوز الأداء التعبيرى النزعة الغنائية المسترخية المتمهلة ، وتعدى الخطابية الصائحة واللصوق المزخرفة . وقد احتفل الأداء

التعبيرى المتوارث - كما هو معروف - بالنقل الحرفى ، نسخا من الحركة أو السكون ، مع إلصاق شيات تزيينية تتوسل بأدوات المشابهة أو المقاربة أو المقارنة ، لإيقاظ الشعور بالجمال الصافى والكمال المنتخب ، واختلاق خَدَر يهدهد حواس المتلقى . ومن ثمة كان « الخارج » - وليس الداخل - مجال التعبير ومناط التفكير ، وكان - من ثم - ركيزة التصوير . وقد دفع ذلك - مع سواه - إلى اهتمام حيم بالصورة الشكلية ، واحتفال - غير كريم - بالتفنن الفكرى ، لإلصاق أوصاف تلفيقية ، رغبة فى تكامل زخرفى ، يظل - مع ذلك - خارج الكون الشعرى . ومن هنا تحولت تلك الشكول التعبيرية - بالتتابع والتداول - إلى صور باهتة مكررة ، امّحت معالمها ، ونشف ماؤها .

وقد اهتم الشاعر الحديث - فى مقابل ذلك - بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية ، فلم يعد يهتم بانتقاء صور جميلة منتقاة من المظاهر الجميلة ، بل صار يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة ، التى ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية ، على نحو ما نرى فى النماذج التالية :

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الأرض بغى طامث
ودماها تجمد فى فخذيها السوداوين
لن يطهرها حمل أو غسل
من ضاجعها ملعون[2] .

وفى الحالة الشعورية نفسها يقول « محمد إبراهيم أبو سنة » :

باردة ميتة كنت تنامين

ـــ . ـــ . ـــ . ـــ

وجهك يشحب
جسدك لا ينبىء عنك
نظرة عينيك الغائمتين
لا تقدر أن تعطيني تفسيرا للطاعون
كنت تنامين

ـــ . ـــ . ـــ . ـــ

تنهمر دماء سوداء
تتجول فوق العشب المسموم[3] .

ويقول « عبد الوهاب البياتى » :

أيتها الأرض التى تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار
أيتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت والحصاد[4] .

وتحول الشكل اللغوى من كونه الوعاء الذى يضم الزخرف البيانى ، أو التزيين المجازى ، ليصبح فى تشكيله الجديد جوهر اللغة الحدسية ، ووسيلة لإيصال مشاعر غائصة فى مضمر التجربة الفنية . وانتقلت الصورة من نطاق « المجاز » التقليدى المعتمد على عناصر المقارنة والمماثلة ، ومراعاة الرباط المنطقى ، لتتحول إلى نطاق الصور المتداخلة العناصر ، الممتزجة بعناصر الغرابة والدهشة . وهى فى تحديها المألوف ، وبمجاوزتها المنطقى ، تجمع فلذات من الخطوط المتداغمة ، وتضم أنسوجات لغوية تشكل فى تضامها وتداخلها جسد القصيدة . وهذا الجسد الشعرى ينتشر ويتسع ، ويمتد ويترامى ، مجاوزا البعد الواحد والدلالة المفردة .

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الظلمة تهوى نحو الشرفة
فى عربتها السوداء
صلصلة العجلات الوهمية
تتردد فى الأنحاء
عينا القمر اللبنى الشاحب
بكتا مطرا فوق جبينى المتعب[5] .

ويقول « فواز عيد » :

أضاء الفجر شرفته وفرّ قطيع أحصنة
إلى الغابة
وأبدأ تبذر الضوء النقى على التلال
لطيرى الدورى ينقر حبة حبة
أزحت بقية الليل المهدل كالعرائس
فوق أعمدة الجسور
أتيتك والضحى خلفى
على عربات صيف ماجن أفراسه الشقراء
لاهثة من التعب[6] .

ويقول « أمل دنقل » :

عيناك لحظتا شروق
أرشف قهوتى الصباحية من بنها المحروق
عيناك يا حبيبتى شجيرتا برقوق
تجلس فى ظلها الشمس ، وترفو ثوبها المفتوق[7] .

إن الصور التالية - عن الوطن الغائب - تتفرد بذلك التكثيف اللغوى الذى يتجسد فى ألفاظ ذات معطى حيوى ، يجاوز السرد التفصيلى الكئيب عن التضحية والفداء ، كما فى الأنماط المعروفة ، وتختفى منها الصفات المتراصة ، واللصوق الجاهزة ، وتتميز - كذلك - بذلك الأداء اللغوى الذى لا يفقد نصاعته ، ولا تشحب نضارته .

يقول « محمود درويش » :

الريح واقفة على خنجر
ودماؤنا شفق
لا تحرقي منديلك الأخضر
الليل يحترق
طوبى لمن نامت على خشبة
ملء الردى حية

. . .

من يشتري للموت تذكرة سوانا اليوم من ؟
نحن اعتصرنا كل غيم خرائط الدنيا وأشعار الحنين
إلى الوطن
لا ماؤها يروي ولا أشواقها تكوي

. . .

يا قبلة نامت على سكين ،
تفاحة القبل[٨] .

وقد تتركب الصورة من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة ، وهي تكتسب تصميمها الفني من ذلك التواشج العميق بين المبنى والمعنى ، ومن ذلك الاندماج العضوي الذي يتجسد في تشابك الكلي والجزئي ويضم أبعاداً شعورية ولا شعورية تتنامى في دائرة الكون الشعري جميعه .

إن الصورة الممتدة علامة بارزة في مسار القصيدة الجديدة ، التي تمثل - في الوقت ذاته - كيانا مسكونا بالحركة والفعل والتوفز ، وفيه تتصاعد الصيرورة الفنية في مساق الأداء كما في الصور التالية من قصيدة « أستميحك ذاكرتي » للشاعر « ممدوح عدوان » ؛ ففيها ذلك البناء الهندسي - والعضوي - للصور الممتدة في الكون الشعري للقصيدة جميعها ، حيث لا تدرك المعطيات الدلالية للأداء الفني إلا من خلال التجول في أنحائه الممتدة والمنبثة في التشكيل الفني للقصيدة كلها .

في المفتتح تفجؤنا تلك الصور الشديدة القتامة والشديدة الأسى ، فيما يشبه تعرية داخلية مستبطنة للذات ، وتجسيدا مروعا لحالة نفسية استلبها اليأس والإحباط :

تشممت نتن دمي
كنت أحمل بين الشرايين مستنقعا
في الضلوع الطحالب تنمو
الضفادع كانت تغرد
ونقبت عن كسرة المجد
لم ألق بين الطلول سوى خيمة
وجرائم قتل مطرزة
وعباءة .

إن هناك تبادلا عضويا - سوف يبين - بين الصور والمضمون الذي سوف تتكشف ملامحه عن طريق الانفعال ؛ ويقوم النشاط الفكري بعملية تنظيم دائم لجزئيات الصور المتدفقة ، وتعمل - في اللحظة ذاتها - المشاعر المثارة على طبع إلماعات الصور ، لتتجلى المسارب الغائصة ، وتتكشف محاجة القصيدة شيئا فشيئا :

ضاقت الأرض
أركض نحو البكاء فيهرب
أركض نحو بلادي
فتهرب مني سرابا
ضاق بي وطني
تحاصرني قمقمات قواميسنا المبهرة
يقبل الغدر ممتطيا نبراتي :
تدرّع بالأغنيات العريقة
والأنباء
في ظلام الخديعة عانقني
مستبيحا دمي وبلادي
طلبت السكاكين تسلخ كل المسام التي عرفته
وكل المسام التي لامسته
ولكنها بدأت من وتيني

ولم يبق سوى موقف الرفض والانسلاخ عن الجميع ، وعن طريق الأداء التصويري ، الذي يحتضن تلك الشذرات المصهورة في بوتقة انفعال مستوفز ، تتنامى تلك الجزئيات ، وتتتابع في موجات يسلم سابقها إلى لاحقها :

باسم الضحايا
أنا أتنازل عن شجرات العوائل
عن كبرياء القبائل
إني تبرأت من قطرات حليب الرضاعة
إني تبرأت مني
أغير حتى الملامح والدم .

وفيما يشبه ترسيخا لليأس من الحاضر تنبثق صورة بكائية مستوحاة من التراث الديني ، وكأنها - كذلك - مزج لا شعوري يشي بتناسخ الماضي في الحاضر :

أصبحت بئري الآن مقفرة
إن إخوة يوسف صاروا سماسرة
لدموع أبيهم
وصاروا أباطرة
بقميص أخيهم
وإن العزيز يقايض بالشهداء
ويطلب في الحلم سبعا عجافا

لنحو أشعارنا

وكحلم مزعج تتراءى صور لحالات مسكونة بالفزع والذلة ، وتتابع مرثيات لا شعورية مجسدة للانكسار النفسى والهزيمة الروحية :

تشبثت بالعمر
عانقت عمرى الذليلْ
كما يتشبث كلب بجيفته

أراقب من كوة اليأس
فهداً يسلم أنيابه ومخالبه
وبلابل كانت تغرد
عارضة لحم أفراخها للجميع
أرى جثثا تتناطح
والموت يرقبها ضاحكا
وتكتظ كل المنابر بالبلغاء
وكل المقابر بالخبراء .
وقامت مناقصة لتساوم ذاكرة الدم
جاء الطلاء لإخفاء حزن تيبس
فى أوجه الثاكلات
وجاءت أغانى الحماسة
تخفى انكسار اليتامى

وتأتى الصورة التالية وتنتهى - بعد أن امتزجت بها السخرية الأليمة بالألم الساخر - تنتهى بمناجاة ذاتية محملة بالشجن ، ومشرّبة بالأسى ، وكأنها الهزيمة الممتدة وقد شملت كل شىء :

وتبهرنا فى المواسم وهج الخطابة
قيل لنا : الشمس كانت تعادى العروبة
قيل : هى اجتهدت أن تسوِّد أوجهنا
سوف ننسى ونألف هذا الظلام
فمن يتذكر إن كان فى الوجه عينان
فى شجر البرتقال الروائح
فى الشهداء الكرامة .

وقد تتابعت الموجات . وتأتى الآن الموجة الأخيرة أشبه بعاصفة تقتلع كل شىء ، وتكون - كما سيل - حاملة جدلية القصيدة فى صيرورتها النهائية :

سوف تأتى القيامة
هذى علاماتها :
- رجمت طفلة لاقتراف الدعارة منذ ولادتها
- جمع الحيض فى سحر هذا الزمان حياضا
- وقد أصبح الذود مثل مزايدة

إن الصور السابقة تكثيف مرعب لحالات راعبة ، ولواقع شديد القتامة شديد التهرؤ ، وهذه الصور فى قسوتها الجارحة تنغرس خناجر فى مخيلة المتلقى ووجدانه . وهى فى ذلك الصوغ اللغوى المتفرد لا يصلح أى بديل لفظى ، أو معادل لغوى ؛ ليؤدى ما أدته من إبانة عن الهول الممتد ، والكابوس الجاثم فوق الجميع . وهى إيماء مضمر - فى الوقت نفسه - إلى الافتئات والزيف والباطل ، وفقدان كل شىء لأى شىء .

وتأتى - الآن - الصورة الأخيرة :

سقطت بيننا كالنيازك صورة حلم
مكبلة بالكلام البليغ
بدأنا نفك الحروف العريقة
فانكشفت جثة الوطن الدمع
عرفناه حين رأينا دماءه
وتذكر كل منا تصامُمه
حين أسمعنا فى الظلام استغاثته ونداءه
فوجمنا نتمتم فاتحة للبراءة
شدنا صوت نخاسنا
وتلا بالنيابة عنا
براءتنا[9] .

إن هذه الصورة الأخيرة فى تراكيبها الأدائية ، وفى تشكيلها اللغوى المتفرد ، تلتقط - فى رهافة حادة ونعومة قاسية - لحظات الكشف الفاجع عن الوطن القتيل وقاتليه ، كما أنها تنسج فى كينونتها البنائية خيوط الإدانة للجميع ؛ وجميع ذلك ينبثق فى نقلات خاطفة هى أشبه شىء بومضات لامحة ، أو شذرات قصصية تندمج فى المعطى اللغوى . ويكون « الفعل » المتكرر :

[سقطت - بدأنا - فانكشفت - عرفناه . . فوجمنا . . إلخ .]

- يكون إضاءات حركية أقرب إلى ملامسة الشكل المسرحى والمنزع الدرامى ، ثم ينسدل الستار على لقطة فاجعة تفترس أى أمل قادم :

شدنا صوت نخاسنا
وتلا بالنيابة عنا
براءتنا .

إن السمة الغالبة فى القصيدة الجديدة - كما هى فى النماذج السالفة - تتمثل فى ذلك الشعور الجمعى ؛ فالهموم السياسية ، والقضايا الاجتماعية ، أصبحت هموما وقضايا مشتركة ومتلبسة بواعية الشاعر وذاكرته ، وجميعها ينغرس فى وجدانه ، وقد تخلى - لذلك - عن فرديته . وقد تخلص الشعر الحديث من الغنائية والذاتية ، ومع ذلك فقد تبقت فى بعض القصائد ملامح تشى برواسب رومانسية ، ولكنها - مع ذلك - لها مذاق فنى جديد ، بتخطيها الأسلوب اللغوى الرومانسى ، ومجاوزتها المعجم المعروف للأداء الرومانسى ، كما فى قصيدة « تأملات ليلية » للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، ومنها :

وكأن قطعة صخر
تهتف بالأقدام :

ردينى فى أكتاف الجبل الجرداء
أو فى حضن الأغوار المهجورة
وخذينى من أرصفة الطرقات

إو زنزانات السجن المتسخة
أو أعتاب الخمَّارات

وكأن كومة رمل
تهتف بالأيدى :

ذرينى فوق شطوط البحر
ألقينى جنب طيور الزبد البيضاء
صونينى عن آنية الزرع الشمعى
أو عن طرق الأمراء
وكأن نهر

يهتف بالمجرى :
أرجعنى للقمم البيضاء[١٠] .

إن حداثة الصورة المعاصرة تعتمد - كذلك - على الفاعلية الشعرية التى تصخب بإفعام درامى ، وقوده التوتر والغضب والحزن والشجن . ومن هنا يتغور استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنسانى ، وينغمس فى ديمومته ، ويتبع ذلك - بالضرورة - أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة ، ولصوقها البلاغية الخارجية . وربما نتج عن تماثل تلك المشاعر وتلبسها - كما أشرنا - بذاكرة الشاعر المعاصر ووجدانه ، أنه قد يتماثل المنطلق الفكرى ، على نحو ما يبدو فى المثالين التاليين من قصيدتين مختلفتين .

يقول « أمل دنقل » :

. . . قد عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد على كتب الدرس
ثم عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر فى حائط الحبس
أو بالدماء على جبهة الرمل والشمس
أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيرة
أو بحداد الأرامل حين يوقعن فوق كشوف « المعاشات »
أو بالرماد على الصور المنزلية للشهداء
. . من يجرؤ الآن أن يسرق العلم القرمزى
الذى قام فوق تلال الجماجم
أو يبيع رغيف التراب الذى عجنته الدماء
أو يمد يدا للعظام التى تتناثر فى الصحراء[١١] .

ويقول « عبد الرزاق عبد الواحد » :

. . من منكم يقدر أن يفرز صرخة « محمود »
عن صلية عشر رصاصات غاصت فيه
من البلعوم إلى منتصف السرة
. . كنت أخلع جسمى وأسحب . . محمود
والنار تأكل دبابتى
أتخبط مستوحدا بين موتيهما

لم يبق منه سوى دفتر
يتدافع أطفاله كل شهر بأبوابكم
يبصموا فوقه عدّ أرغفة الخبز
حتى ملامحهم وشمت بتواقيعكم[١٢] .

إن المعنى الفكرى يظل فى حالة سديمية تتسم بالحيدة والجمود ، ومن ثم تلجأ الصورة الأدائية إلى ما يمكن أن يسمى بحركة التفاف تمحق المعنى الذهنى فى صلادته ويبوسته ، فتنفصم الصلة الجامدة بين الدال والفكرة ، لينتج ــ من وراء ذلك ــ المعنى الإيحائى ، ويتضوأ ــ فى أثناء ذلك ــ المستوى الإيحائى المتسق مع السياق . ومن هنا يستعصى التحليل الاستعارى التقليدى على مثل تلك الصور ، كما فى قول « عبد العزيز المقالح » :

على ساحة العين والقلب محفورة أنت
نابتة فى دم الروح
مشمرة فى نبيذ الجسد

أو قوله :

خيل قصائدى واقفة بالباب
أسرجها للشمس
تسرجها أحزان رحلتى للموت
يافرسا تركض بين الدمع والقبر .

أو قوله :

ياأوراق الريح
الأمطار احترقت
من يقرأنى
يسمع صوت صهيل الجرح المصلوب
صوت الموت الباكى
صوت العاصفة المجبولة بالدم[١٣] .

وقد يتكىء الأداء الفنى على إثارة مشاعر إيحائية ، متوسلة بإيماءات ذات وهج ، تظل تتسع وتتشعب ، مثيرة تذكارات عالقة بالشعور ، لتتخلق ــ فى أثناء الطريق ــ إيماءات أخرى تمتد أبعادها وتنفسح . ومن هنا تصبح حركية الأداء مستبطنة روح القصيدة فى توثباتها ، وفى فاعليتها ، كما فى قصيدة « خاتم مصر » لنزار قبانى ، المتكشفة ــ كذلك ــ على النقلات الخاطفة الملتقطة لمجمل « الحالة الشعرية »

مجاوزة سكونية الوصف ، ومتعدية رتابة السرد ، ولذا تحتشد بنيتها الأدائية بالحركة المصوغة فى الفعل الآنى . وعلى الرغم من تتابع هذا الفعل فإنه يظل فلذات تتوحد فى تتابعها بنية التعبير :

يقول « نزار قبانى » فى قصيدته « خاتم مصر » :

تتعرف مصر على وجهها فى مرايا سيناء
تقرأ اسمها فى كتاب الشهادة ومزامير العبور
تقرؤه فى فرح المغامرة ، وأبجدية الاقتحام
تقرؤه على معاطف الجنود المسافرين إلى الضفة الثانية للكبرياء
تقرؤه فى جراحهم المتلألئة تحت الشمس كأحجار الياقوت
وحقول شقائق النعمان .
وتكتشف مصر صوتها
فى رصاص مقاتليها لا فى حناجر مغنيها .
تضع مصر خاتمها الفاطمى فى إصبع يدها اليسرى وتصبح عروسا
تتبرع أشجار القطن فى الدلتا بكل أزهارها البيضاء لغزل طرحة العروس .

تركب مآذن الأزهر القطار السريع المتجه إلى الإسماعيلية لتبرم عقد الزواج .

يخرج الفراعنة رجالا ونساء وأطفالا من غرف نومهم فى الأقصر وأسوان والكرنك ووادى الملوك يرشون مصر بماء الورد .
يبيع التلاميذ كتبهم الجامعية ويدفعون مهر العروس.
ينزل عمرو بن العاص عن حصانه
ويلف مصر بعباءته
ويهديها سيفه
ويقرأ لها « سورة الفتح »[(١٤)] .

ثمة مجاوزة للصور الجاهزة ، وثمة تعد للتراكيب الثابتة فيها ألفناه عن السيف (حده الحد) والسيوف (فى متونهن جلاء الشك والريب) ، وثمة تخط للبطولة الفردية ــ بما هى طقس مدحى ــ فيما ألفناه من مثل (لقد تركت أمير المؤمنين بها) ، ومثل (نثرتهم فوق الأحيدب) ، وثمة تحول واضح فى المعجم الشعرى ، فى جسارته اللغوية ، حيث يلامس السطح المباشر للاستعمال اليومى . ومع هذه الملامسة ــ أو المعانقة ــ فإن التوظيف الفنى للغة يزيح ــ بجسارته ــ الفواصل بين المعجم الكلاسيكى فى تحفظاته الأدائية ، والمعجم النابض بحيوية وتدفق ، لينبثق تمازج رهيف بين الخطين ، حتى ليصبح من المحال تحديد مناطق استوائية تتمايز بخط وهمى أو حقيقى .

ومن شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة ذلك الشكل الحوارى الممتزج بالنزعة القصصية والمسرحية ، حيث تتداخل الأصوات ، وتتناثر أمشاج من الحوار ، وتقتحم القصيدة شخوص تضيف زخما للتشكيل الدرامى .

ومن الواضح ــ فى مسار الشعر الحديث ــ اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التى أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان النفسى والحوار الداخلى ، وهيأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية ، واستخدام حبكات قصصية توظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر وعواطفه ، ومن هنا كانت القصيدة الحوارية المعتمدة على « المونولوج » و « الديالوج » قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة .

ومن المعروف أن المعطى التراثى للأداء الحوارى يأخذ أنماطاً واحدية البعد ، تتكرر أشكالها ، وتتعدد صورها ، حيث يظل مكتفيا بقص خارجى « يحكى » الموقف الحوارى أو المتخيل ، والمتمثل فى « قالت وقلت » ؛ أو فى مخاطبة رفيقين لا نحس لهما وجودا متميزا ، وإنما يسيطر صوت الشاعر على نحو يفقد حواره فعالية درامية ؛ وكل ذلك يحدث فى لمحة خاطفة لينطلق ــ مسرعا ــ إلى غرضه الأساسى ، وكأنه يود الخلاص ليعود إلى السنن و « الطريقة » . ومن ثم يكون الحوار ــ مع اصطناعه أساسا ــ وشيا إضافياً يمثل تمهيداً خارجياً للموضوع الرئيسى ، ويظل دائراً فى حدود لا يجاوزها ، ورسوم لا يتعداها .

ونتيجة لتحولات فنية متعددة ــ أشرنا إليها ــ تميزت لغة الشعر بتلك الشكول الحوارية الممتزجة بالنزعة القصصية والمسرحية . ومن الاستخدامات المستحدثة ذلك الحوار الداخلى ، حين يحاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسى فى لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب فينكفىء على شجنه الداخلى .

ومن هنا تكون « المناجاة الذاتية » اللغة الممكنة حين تصل الأزمة إلى ذروتها . وواضح مدى الإفادة من تكنيكات الأداء المسرحى ــ كما هو معروف ــ حين يصبح البطل فى حالة سديمية فيها يشبه تقاطعا حادا بين ذاته وذوات الآخرين . ولذا يفقد التوصيل اللغوى نسقه المألوف ؛ لأن اللغة تتجه إلى الداخل ، وتفرز أصواتها فى الخارج أصداء هذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها . وما أكثر نماذج ذلك المنحى الأدائى فى القصائد الجديدة ، ونشير ــ على سبيل المثال ــ إلى قصائد « مجنون بين الموتى » ،و« الرأس والنهر » ، و « أحلام حول الزمن المكسور » لأدونيس ، وقصيدة « الإخوة الأعداء » لمحمد إبراهيم أبو سنة .

وكما فى القصيدة التالية « عز الدين القسام : جزء من حديث ذات ليلة باردة » للشاعر « محمد القيسى » التى تنحو منحى قصصيا ، متكئا على أصوات متحاورة ، تتكشف ــ عن طريق الحوار ــ معالم القصيدة ، وتتضح صورة المأساة التى تنشب مخالبها فى بنية القصيدة الدرامية ؛ فهناك أصوات « أبو الحسن اللداوى » و « عز الدين القسام » و « حمدان الناطور » وصوت الشاعر الذى يكتفى بالتعليق والتوضيح ، ولا يتدخل فى مجرى القصيدة التحاورى .

ويبدأ صوت « أبو الحسن اللداوى » ممهداً لبداية التحاور :

في العاشر من أيلول الماضي
أعولت الدنيا
وانشق جدار البيت
عن شيخ كان جريحاً
ووقور الحزن ، مهيب الصوت
بادرني مثل الدهشة قال :

ثم يأتي الصوت الثاني ـ والأساسي :

أنا عز الدين القسام
هل تأذن لي
أن أقضي الليلة في بيتك
ـ عز الدين القسام ؟
لا أعرف أحدا يحمل هذا الاسم
ـ رجل من أرض الشام
لا يملك عائلة
لا يملك بيتا
يتجول في أحياء الفقراء

ومع الإضاءات التي تتقدم بها لغة الحوار بين الصوت الأول والصوت الثاني ، ندرك أن « عز الدين القسام » شهيد دافع عن وطنه حتى قتل ، وكما في تعليق الشاعر الراوي للحوار :

(قال أبو الحسن اللداوي :
واحترت كثيراً في هيئته المأساوية
في بقع الدم المتجمدة على الكتفين)
قلت له : ما الأمر ؟
(أمعن بعض الوقت
وعدل فوق الرأس عمامته البيضاء)
. . .
ـ أنت حزين ياشيخ . ما تحمل في قلبك ؟
ـ أحمل تذكارات الأمس
أحمل وطنا يتوجع
فأنا منذ قتلت
هاجرت إلى مملكة الأعشاب
سكنت قلوب الشجر وأعراق الزعتر ، قلت :
يأتي من يكسر هذا القيد
يأتي من يشعل أعراس الأرض
لكن لم يأتوا حتى الآن
ـ ياشيخي الطيب
كيف تقول قتلت ، وها أنت أمامي !
ـ الموت رفيقي
فلذا يسمح لي أحيانا
أن أتجول في مملكتي
وأطوف على الأحياء
(أطفأت الوابور ، وأنا لم أفهم شيئا ، وسكبت له
كباية شاي ساخن ، قلت : تفضل . .) .

وتستمر الأصوات ، ويمتد التحاور ، ويكتسي أطرافا من درامية المسرح ، وحبكة الرواية ، فيتردد من الخارج صوت غناء حزين ، أو نواح يتغنى به الصوت الثالث « حمدان الناطور » ، الذي يقدمه الصوت الأول مخاطباً « عز الدين القسام » الصوت الثاني :

ـ هذا حمدان الناطور . .
. . . حمدان جثا فوق الأرض وقبلها
رفض التعويض بكى

ويعلق الصوت الثاني :

ـ أعرف حمدان الناطور ووقع الموال
فكثيرا ما صادفني في الليل ورافقني في التجوال
أعرف هذا الزمن الخوان
والمدن الطالعة من الصحراء بأزياء عصرية
والبدو وحراس القصر[١٥] .

إن الأصوات تتداخل وتتلاحم وتتشابك في تيار القصيدة ، وفي بنيتها الأدائية . وهذه الأصوات ترتكز على النزعة الدرامية التي تجسد المشاهد والحالات ، وتضيء الأفكار . وهي تتوسل ـ كذلك ـ بمعطيات القص والمسرح في الإنارة والشرح والتفسير ، وتجسيد الوشائج بين الأصوات المتحاورة .

وتتعدد صور تلك المناجاة الذاتية متخذة صورا متعددة تتفق والمنطلق الفكري المستبطن للإحساس الشعري . ولعلنا نتذكر قصيدة « السياب » المشهورة « نهاية » ، التي تبتدئ بكلمات المحبوبة قبل هجرانها :

سأهواك حتى تجف الدموع بعيني .

وكما في قصيدة « من مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » لصلاح عبد الصبور . وبالمثل نجد قصيدة « سيرة ذاتية لمروان بن محمد » بعد معركة « الزاب » ، التي تجسد في أدائها شذرات من الاستبطان الذاتي ، وتتكيء على القص والأصوات الحوارية المتداخلة . يقول صاحبها الشاعر « خالد البرادعي » فيها :

ـ كنت أرد الروم عن الفتن
فما كانت تبصر عيني في المرآة
سوى الروم هنا والفرس هناك
ـ أخطأ مروان إذن

ــ ما كان لمروان أن يصلح ما أفسده العصر
ــ ماذا أسمع ؟
ــ تعبث بالسيف وتنسى شعرة جدك
ــ ماذا أبصر ؟
ــ تنسى أن العاثر تزداد عليه العثرات
ومن زلت قدماه تخلت عنه الناس
ــ مسكين يامروان
ــ صوت عدو يشمت
أم صوت صديق يفرح ؟[16] .

وقد يعتمد الأداء الفنى على تشكيلات فنية مستمدة من الفن السينمائى فيما يعرف بالمونتاج ، حيث تتوالى صور متعددة يعقبها صور أخرى يجمع بينها جميعا ــ فى الصورة الكلية ــ توحد وتناسق ، يصنعه الشتات الظاهرى الذى يستطيع فى تواليه وفى أنساقه المرئية والسمعية ــ يستطيع إثارة توجه نفسى للخيط الداخل الذى يجمع وحداته المبددة ، عند النظرة الأولى ، ولينفسح المجال لرسم صورة شاملة منقسمة ، وذلك بتضام تلك الصور السريعة فى داخل اللوحة الكاملة .

وقد تمكنت قصائد كثيرة من استخدام صور تعبيرية مفاجئة ، تعتمد على التداعيات النفسية ، عن طريق الصور المتعاقبة ، مستهدفة بذلك صدم الوعى ، وخلخلة الارتخاء للنمطية المألوفة للأداء ، ومجاوزة الاستنامة الجذرية فى الشكول التقليدية المتوارثة .

نجد نماذج جيدة ومتعددة للجمع بين الصور المرئية والصور السمعية قريبة من تلك التى يستخدمها المخرج السينمائى الذى يصور أجزاء متفرقات من حوادث ، ثم يسجل الأصوات ، ثم يرتبها بطريقة منتقاة . وقد تبدو لنا ــ للوهلة الأولى ــ أنها ينقصها التناسق ، «أنها تفتقد الترابط ، ولكننا إذا أخذناها فى كليتها المترابطة ، فإنها تمحى ــ فى مجموعها ــ وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية الكلية . وقد تكون تلك الصور فى مظهرها السطحى مفككة أو متضاربة أو متنافرة ، ولكن ذلك ليس الصورة الحقيقية للقصيدة ، بل إن هذا التفكك يولد ويستنسخ من خلفه طاقات متجمعة تتشكل ــ فنيا ــ من خلال البناء الكلى للقصيدة .

وإن تلاحق الصور فى حركتها السريعة يعتمد ــ فى الوقت نفسه ــ على انتقاء وانتخاب معين ، لاندفاق تلك الصور ، لتصب فى تيار يزخر بعواطف ومشاعر مميزة ، متيحا لتجسيد المغزى الفكرى المحتضن لانفعال نفسى خاص .

وتتضح تلك الصور المتعاقبة ، التى تبدو ــ ظاهريا ــ مفككة ولكنها فى مجموعها صور محملة بدلالات شتى ــ تتضح ــ على سبيل المثال ــ فى قصيدة « الموت فى الفراش » لأمل دنقل ؛ فهى تشى ــ كما سيلى ــ بالدائرة الجهنمية التى تتحرك فيها الأشياء ، وتومىء إلى عبثية يتساوى فى كونها الشىء وضده ، ويتوازى الفرح والحزن ، والموت والحياة ومنها :

نافورة حمراء

طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ، ومذياع ، ونرد صاخب ، وطاولات
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
الصحف الدامية العنوان بيض الصفحات
حوائط وملصقات[17] .

وكما فى قصيدته « أشياء تحدث فى الليل » حيث يعتمد ــ أيضا ــ على الصور المرئية والسمعية ، والنقلات الحركية التى تشكل فى تفرقها توحدا بين المتباينات ، وتمازجا بين السكون والحركة ؛ بين صوت رصاصة خشون ، وصوت أغنية طروب ، بين اختصام تافه بين صاحبين حول تفاحة أيضا ، وسباب مترفين فى سيارتين ، كتفاهة الصاحبين المتخاصمين فى « الترام » :

رخاوة النعاس تغمر المسافرين فى قطار الليل
وفى حقول قرية بعيدة
شق السكون ــ فجأة ــ عواء ذئب
وانعقد الحليب فى الضروع
وانطلقت رصاصة
فكفت الأشياء بعدها عن الوجيب
هنيهة ثم استعادت نبضها الرتيب
وكانت الليلة لا تزال مقمرة
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر روح القاهرة
كان النشيد الوطنى يملأ المذياع منهيا برامج المساء
وكانت الأضواء تنطفىء
والدم كان ساخنا يلوث القضبان
تسرى إليه من عبير « هيلتون »
القريب . .
أغنية طروب
. . .
وصاحبان فى ترام العودة الكسول
يختصمان فى نتائج الكرة
وفى طريق الهرم الطويل
تبادلت سيارتان ــ كادتا فى الليل أن تصطدما ــ السباب[18]

وكما فى قصيدة « مذبحة القلعة » للشاعر أحمد عبد المعطى

حجازى ، التى تمثل ـ كذلك ـ صورة متكاملة لاستخدام « التكنيك السينمائى » فى الجمع بين الصور المرئية والسمعية ، وفى توظيف القص ، وفى تجميع المتشابكات الصوتية والمقاطع الحوارية . ونكتفى منها بالصورة الأخيرة للمذبحة ؛ وهى تحتشد بصور سمعية ممتزجة بصور مرئية ، مع مقاطع حوارية مبتورة ، بفعل القتل أو الألم :

فالنار تهوى كالخيوط
كالمطر

. . .

« آه يانذل لقد خنت . . . » ويهوى كالحجر
ورصاص كالمطر
وجنود الأرناؤوط

من قريب وبعيد
من عل ، من تحت ، أيدى أخطبوط

. . .

(آه يانذل) ويهوى كالحجر
والخيول
حمحمات وصهيل
ترفس الصخر فينطق الشرر
والصخب
« أنت محصور فخذها »
« لا تفكر فى الهرب »
« أنت ودعت الحياة »
ثم يهوون كسنبل
تحت منجل
« آه يا ما أصعب الميتة من كف الجبان[19] ! »

وتمثل قصيدة « سفر الخروج : أغنية الكعكة الحجرية » للشاعر « أمل دنقل » نموذجا ذا بهاء وسموق ، وهى تنحو فى حداثة أدائها منحى له خصيصة التفرد الفنى فى استخدامات « المونتاج » ؛ حيث تحتشد على ساحاتها مشاهد مختلف ألوانها ، متعدد عطاؤها ، وفى نقلاتها المفاجئة تتأكد فى الوقت نفسه ـ عن طريق المقارنات ـ توحد صورها وتمازج دلالاتها ، ومن جميع المعطيات الأدائية نتفهم ما تتوسل به القصيدة من إيماء وإلماع وإيحاء للإبانة عن مغزاها الداخلى .

تتكون القصيدة من « الإصحاح الأول » حتى تنتهى « بالإصحاح السادس » ؛ ونكتفى منها ـ لطولها ـ بما يشير إلى تلك النقلات ، فالإصحاح الأول يستحوذ عليه صوت متحفز يصرخ محرضا :

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة

فكل مكان قبر ، وكل ساحة ضريح ، وتساوى الأموات والأحياء :

المنازل أضرحة
والزنازن أضرحة
والمدى أضرحة

وتنتقل « الكاميرا » فى الإصحاح الثانى متحركة بين صورتين أو مشهدين :

صورة أمٍّ وقد ذهب الجند بولدها ، وصورته أمام المحقق :

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها
دفعته كعوب البنادق فى المركبة

دقت الساعة المتعبة
نهضت . نسقت مكتبه
(صفعته يد
أدخلته يد الله فى التجربة)
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه رتقت جوربه
وخزته عيون المحقق
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

وتعود « الكاميرا » فى « الإصحاح الرابع » لتحشد صورة راعفة رسمتها دماء المتظاهرين :

دقت الساعة القاسية
وقفوا فى ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجرا من لهب
تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية
فيئن : « بلادى . . بلادى »
« بلادى البعيدة . . . »

ثم . . تتوقف « الكاميرا » عن متابعة المتظاهرين ، وتنتقل إلى مشهد جانبى ، فتلتقط صورة « غانية » فى سيارة فارهة لم تزل برقمها الجمركى ، وكأن الصورة ـ فى تلك النقلة ـ تعمد إلى إثارة مقارنة سريعة بين مختلف أجزاء الصورة المتفرقة ـ ظاهرا ـ والمتحدة ـ باطنا ـ والمومئة إلى مفارق جارحة بين الجائعين والمتخمين :

دقت الساعة القاسية
« انظروا » هتفت غانية
تتمطى بسيارة الرقم الجمركى
وتمتمت الثانية :
سوف ينصرفون إذا البرد حل وران التعب

وتنتقل « الكاميرا » إلى لقطة جانبية أخرى ، فتعرج على « مقهى » ، وتسجل الصوت المشروخ :

دقت الساعة القاسية
كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية
عن دعاة الشغب .

وفى الإصحاح السادس تتنقل الصور فى لقطات متفرقة ، حيث يتشابك الجند والمتظاهرون . ينطلق الرصاص ، وتختلط الأصوات ، وتتقطع الكلمات ، وتنبتر الأصوات :

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دورع وخوذات حرب

يجيئون من كل صوب
والمغنون فى الكعكة الحجرية ــ ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب

يشعلون الحناجر
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد فى أوجه الحرس المقترب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجاً يصد الرصاص !
الرصاص
الرصاص
وآه . .
يغنون « نحن فداؤك يامصر
« نحن فداؤ »
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك ــ يا مصر ــ فى الأرض
ولا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات
على الساحة الدامسة[٢٠] .

* *

ومن السمات الملحوظة فى الأداء الفنى ــ كذلك ــ ظاهرة « التضمين » من المعطيات التراثية أو سواها ، فيما يتساوق منها مع المغزى الدلالى للقصيدة . وفى جميع ذلك يعمد الشاعر إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ، ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيتها ، وإقامة تواصل نفسى بين حالتى : الحضور والغياب . ويؤدى ذلك ــ بالضرورة ــ إلى تكثيف المعطى الفنى ، والتعبير بدفقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطرا إلى شرحه أو الإسهاب فيه .

وبهذا المزج بين الأداءين تتشكل زمنية آنية ، تختصر المسافة بين الصوتين ، ليتلبس كل منهما صاحبه ؛ فكلاهما رهين موقف متأزم أشبهت ليلته بارحته ، ومع المشابهة فى الموقف قد تنبثق مفارقة أو مفارقات بحتمية اختلاف الظرف التاريخى ، فتنضاف إلى المعطى المضمن ــ نتيجة لذلك ــ شذرات تحويرية تتسق مع الحالة المفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى . ومن ثم فقد يضمن الشاعر المعاصر أبياتا أو بيتا أو جزءا منه ، وقد يعمد إلى تحوير البيت أو الأبيات المضمنة كيما يوظف هذا التحوير للإبانة عن روح المفارقة الأليمة ، على نحو أشبه بإيماء مختصر وحاد إلى أزمته المعاصرة .

من النماذج الوضيئة لتوظيف « التضمين » قصيدة « من تحولات شاعر يمانى » لعبد العزيز المقالح ، ففيها يتسق كل تضمين مع حالة التحول التى تتناسخ فى القصيدة ، ويتحول الشاعر فيها متلبسا حالات متعاقبة ، موظفا ــ فى الوقت نفسه ــ مغزى الموقف القديم فيما يشبه إذابة لمواقف معاصرة ، ومنها :

وكنت امرأ القيس ــ أذكر ــ لكننى مذ فجعت بموت أبى
واستعنت على وطنى بالدخيل ، تقرح وجه القصيد
فقدت ملامح وجهى
وصار الطريق إلى « مأرب » كالطريق إلى القدس
ليل و « دمون » لا يتحنى للنشيج الذى يتعالى
« تطاول الليل علينا دمون »
« دمون إنا معشر يمانون »
« وإننا لأهلنا محبون » .

ومن تحولاته المتتالية نكتفى ــ هنا ــ بصورة تلبسه شخصية المتنبى فى داخل تضميناته ، حيث يقول :

وصحا أيقظته خيول الإغارة
والروم تجتاح أسيافهم مدخل المنزل العربى
وكان الرجال ينادوننى « المتنبى »
هذا هو اسمى الجديد
وفاتنتى هى « خولة » أخت السيوف
رأيت القصائد طالعة من دمى كالسنابل فى غابة الشمس :
فديناك من ربع وإن زدتنا كربا
فإنك كنت الشرق ــ للشمس ــ والغربا
وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا
فؤادا لعرفان الجمال ولا لبا[٢١] .

ويضمن « عبد الوهاب البياتى » فى قصيدته « الموت والقنديل » بيت « المتنبى » المشهور فى خطابه « سيف الدولة » .

وسوى الروم خلف ظهرك روم   فعلى أى جانبيك تميل

وهو فى تضمينه يحور الموقف القديم ، متلبسا ــ كذلك ــ شخصية « سيف الدولة » فى موقف معاصر ، فيما يشبه ــ أيضا ــ قناعا فنيا . ولكن « سيف الدولة » هنا ــ أو الشاعر ، يبدو فى موقف مغاير لصورة النصر القديم .

يقول فى المقطع الخامس من قصيدته :

كان الروم أمامى ، وسوى الروم ورائى ، وأنا كنت أميل على سيفى منتحرا تحت الثلج وقبل أفول النجم القطبى وراء الأبراج ، فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟

ويقول فى المقطع الحادى عشر :

. . لماذا ترك الشعراء خنادقهم ؟ ولماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟ الروم أمامى كانوا ، وسوى الروم ورائى »[٢٢] .

وقد يتخذ « التضمين » شكل صوت تحاورى ، ينضاف إلى شخوص القصيدة المفيدة من شكل الأداء المسرحى ، حين يتتابع حوار « الخيال » و « الكورس » ، ثم الصوت المضمن ، وكأنه أحد شخوص المسرح الشعرى ، أو القصيدة المسرحة ، كما فى قصيدة « الخيال والجواد المحتضر » للشاعر « أحمد دحبور » :

« . . . الكورس » :
توزعت عيناك فى الكثبان والحفر
لن تكمل السفر
لم يبق غير الشلل الحنين
وصهلة الخور
لن تكمل السفر
« شوقى » :
وياوطنى لقيتك بعد يأس كأنى قد لقيت بك الشبابا
« الخيال » .
حلمت أن أبكى على يديك
كبا الجواد لا تغب
بعدت آه
فى دمى رسائل للشوق لا أذكرها
لولا الرقيب كنت آه . . لا تغب

لاحظ تضمين بيت العباس بن الأحنف المشهور:

عندى رسائل شوق لست أذكرها
لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

« ولاحظ مغزى البتر والتحوير »

« الكورس » :
جوادك العتيق لا مناص محتضر
ولن يريك قبة الخلاص
فلتطلق الرصاص
« شوقى » :
وكل مسافر سيؤوب يوما إذا رزق السلا[٢٣]

« لاحظ ــ مرة أخرى ــ مغزى البتر ودلالته المومئة إلى فقدان الأمل ، فبقية الجملة الشرطية محذوفة ، وهى فى البيت ــ كما هو معروف :

إذا رزق السلامة والإيابا

وقد يكون « التضمين » وسيلة فنية تقوم على تحوير البيت المضمن ، أو الأبيات المضمنة ، وذلك لتوظيف الدلالة التضمينية للإيماء إلى حالة المفارقة ، أو لتأكيد جانب خاص من جوانب مطابقة نفسية معينة ، كقول « البياتى » مضمنا البيت المشهور :

تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار

يقول « البياتى »

قالوا : تمتع من شميم
عرار نجد يا رفيق
فبكيت من عارى
فما بعد العشية من عرار .

وكما يحور « السياب » البيت المعروف لعلى بن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

وذلك لبيان المفارقة بين حال ماتعة لاهية ــ كما فى بيت على بن الجهم ــ وحال مقهورة دامية حيث يتساقط القتلى ، وتسيل دماء المتظاهرين ، وذلك فى قوله :

عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

وربما يشمل التحوير عددا من الأبيات ، لتوظيفها فى تشكيلها التحورى للإبانة عما يتشابك فى حركة النفس ، وعما يمور فى غورها بما تثيره المفارقة بين المعطى الأدائى ــ فى تركيبه القديم المشهور ــ وما يحمله من دلالات ، والمعطى الأدائى ــ فى تحويره الجديد ــ وما يومىء إليه من دلالات مستحدثة . ويمكنة القصيدة ــ حينئذ ــ أن تستمر فى نسج خيوطها ، وهى مطرزة بفلذات تشكيلية من المعطيين . ويلتصق الشبه باللاشبه بجامع المفارقة فى كل ، التى تتضام فى مختزنات النفس ، حيث يستقر فى قاعها ما تصالح أو ما تخاصم ، وما تفرق أو توحد . وعن طريق التداعى تعود القصيدة ــ فى المختتم ــ لتومىء إلى المعطى الأول ، من خلال تحوير ينضاف إلى البيت الختامى ، وكأنه اللقطة الأخيرة للحظة الإمساك بلمعان نفسى خاطف .

يقول الشاعر « مهدى بندق » من قصيدته « عمرو بن كلثوم يزور لبنان » :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا
ولا تبقى بنات أو بنينا
ألسنا التاركين لما طلبنا

وأنا الآخذون بما ابتلينا
ونحن الغائبون إذا أقمنا
ونحن التائهون إذا مشينا
غابة من حجر
أقبلت نحونا فاستبقنا إلى كل فرع شحذناه
ثم غرسناه
فى صدر محبوبنا المرمرى .
. . سجلوا فى مواسيمهم أننا النياق الحقاق
أننا نجعل المقت ما بيننا غاية الاتفاق
أننا نعشق البين والأعين الدامعة
والوصال الذى نتغنى به فى القصائد
محض اختلاق

كل شمس تجىء من الغرب كاذبة
كل شمس تجىء من الشرق كاذبة
« تغلبُ » الآن غائبة
ما الذى سوف تنشدنا عمرو بعد
ما الذى سوف تنشدنا عمرو بعد
ونسقى الغير ماء الأهل صفوا
ونشرب أهلنا كدرا وطينا(٢٤) .

ولعل شهرة بيت عمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا
ويشرب غيرنا كدرا وطينا

على الرغم من حدته وعنفه ودلالته على الغلبة والنفوذ والسيطرة ، قد هيأ للتحوير فى القصيدة السابقة قرارها النغمى والفكرى ، حيث يومىء التحوير إلى المفارقة الساخرة والأليمة بين حال الأمس وحال اليوم .

وهذه المفارقة الذابحة تصيب أكثر من مقتل ، ويلتقى على ساحتها أكثر من ذبيح . ومثل هذا المنحى التضمينى قصيدة « طائر الوحدات » لأحمد دحبور ، حين يحور البيت نفسه وفقا لمساق القصيدة فى قوله :

نشرب إن وردنا الماء صفوا
ثم يشرب أهلنا كدرا وينتظرون

ومثله — كذلك — « أمل دنقل » فى « مراثى اليمامة » حين يقول :

نستقى بعد خيل الأجانب من ماء آبارنا
صوف حملاننا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية .

وإذا كان « التضمين » — فيما سبق — يقوم على تضمين بيت أو تحويره ، فإن الأداء الفنى فى القصيدة الجديدة قد « يضمن » — هذه المرة — أو « يوظف » ملمحاً خاصاً من ملامح الشخصية التراثية ، ويكون هذا التضمين — أو التوظيف — صورة أدائية تجاوز فيه الشخصية التراثية زمنيتها لتكتسب زمنية معاصرة ، تتكىء عليها تجربة الشاعر فى إسقاط فنى ، يجسد رمزاً كليا ، وهذا الرمز الكلى يندغم فى كينونته الذاتى فى الموضوعى ، والخاص فى العام .

وهذا الاستخدام — كما أشرنا — إذ يركز على ملمح بعينه من ملامح الشخصية المستدعاة أو الموظفة فى العمل الفنى ، فإنما يهىء للشاعر من خلال هذا الملمح التعبير عن موقفه فى معادلة موضوعية بين الطرفين ؛ وقد يعمد — كذلك — إلى تحوير تجربة الصوت التراثى ليحمل — فى هذا التحوير — مضمونا معاصرا مكثفا للمعنى الدلالى ؛ وذلك فيما يشبه إيهاما فنيا بتوحد اللحظة التاريخية بين الصوتين . وهنا تكمن البراعة فى التقاط الموقف الخاص الذى تعرضت له الشخصية التراثية ، وفى إكسابه طابعا دراميا معبرا عن موقف جديد .

وسنعرض الآن لنموذجين مختلفين لشاعرين معاصرين فى وسيلة توظيف الشخصية ؛ ومع هذا الاختلاف يظل لكل تميزه وتفرده ، وله — فى الوقت نفسه — إيماؤه الخاص به داخل الدائرة الفنية التى تتركز فيها بؤرة القصيدة : فأولهما يتلبس الشخصية بما هى قناع فنى ؛ وثانيهما يوظفها بما هى دلالة رامزة ، معادلة لموقف معاصر ، وتكون شخصية « يوسف » — بمعطياتها الدلالية والتراثية — مستدعاة من كلا الشاعرين :

يقول « يوسف الخطيب » من قصيدة له طويلة :

. . لأننى حفو أبى
قصصت رؤياى على دجى عيونهم
وآية النهار
فها أنا أصرخ من غيابة الجب
متى ياسفح جلماد
تفاديك قوافل التجار
فلن تقد امرأة العزيز أسمالى
ولن تقطع النساء أيديهن(٢٥) .

ويقول « أمل دنقل » فى قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » ، وواضح تلك المعادلة التى يسوقها الشاعر ، وما يومىء إليه :

عائدون
عائدون وأصغر إخوتهم
« ذو العيون الحزينة »
يتقلب فى الجب
أجمل إخوتهم لا يعود
وعجوز هى القدس
« يشتعل الرأس شيبا »
تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء
ولا تخلع الثوب
حتى يجىء لها نبأ عن فتاها البعيد(٢٦) .

ويوظف « أمل دنقل » معطيات الإشارات التاريخية فى تكثيف فنى مكتنز المعنى ، وثرى المغزى ، عن طريق استبصار واع ، فيه تتراوح — فى اللحظة ذاتها — أوجاع الماضى وهموم الحاضر ، فإذا هما وجهان لعملة واحدة . والشاعر ينسج خيوط هذا التراوح على مغزل زمنية تجاوز الخط الفاصل بين ما كان وما هو كائن .

ثم نعرض — كذلك — لشاعرين آخرين قاما بتوظيف الشخصية نفسها ، ولكل منهما — كما أشرنا من قبل — أداؤه الفنى المتميز ، والملتصق بجسد بنيته الأدائية الخاصة :

يقول « أمل دنقل » فى قصيدته « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » ، وفيها تعود شخصية « الحجاج » بكل لحظتها التاريخية المعروفة :

الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة
وتلقى الدلو مرات وتخرجه بلا ماء
. . .
من أنت يا حارس ؟
إنى الحجاج
عصبنى بالتاج
تشرينها القارس
. . .
هل ثبت الثقفى
قناعه المهزوز
فقد مضى تموز
بوجهه العربى

وتصبح شخصية « الحجاج » وما يرتبط بها عبر التاريخ من دلالات تصبح تأكيدا للرفض ، والدعوة لمقاومة ما يكبت على الذات ، فيقول « محمد أبو دومة » فى قصيدته : « مشتكاى يا خامس الخلفاء »

أنا ابن جلا ومرآتى بحار الدم
وأعتابى جماجمكم ، ونعلى يطحن الكلمات فوق الفم
. . .
أنا ابن جلا وقد وليت ما وليت
فالإذعان فالإذعان والإطراق فالإطراق
. . .
أنا ابن جلا أنا ابن جلا
إلى أن شال منتفخا عمامته
رأينا تحتها أفاك[27] .

وفى قصيدة « مرآة الحجاج » لأدونيس ، نجد التشابه أو التماثل بينه وبين « أبو دومة » وإن كانت قصيدته تشير — فى المختتم — إلى إدانة عامة ، يقول فيها :

وصعد المنبر فى يديه
قوس وفوق وجهه لثام
وقال بالسهام والقناع لا بالصوت والكلام :
« أنا ابن جلا وطلاع الثنايا . . »
أنا هوالسؤال والنبراس
أنا هو الفراس
ويل لمن يكون من فرائسى
وزلزل المكان
وسقط الزمان[28]

وتقدم قصيدة « مع ابن زيدون وليلته الأولى فى السجن » للشاعر « أحمد دحبور » استيحاء تحويريا لقصة « ابن زيدون » مع « ولادة » ، ويتحول الوجه اللاهى للقصة المعروفة — مع ظروفه الفاجعة المعروفة أيضا — ليصبح ذلك كله صورة مقابلة أو وجها آخر لـ « ولادة » الوطن ، وابن زيدون البطل المنكسر ، والوطن ينتهبه الآخرون ، والبطل رهين محبسه ، و« ابن جهور » فى غفلته . وتتمكن القصيدة عن طريق الإيماءات التضمينية — داخل المعطى التحويرى — تتمكن من خلق جدلية فنية تشدنا إليها كلما ملنا نحو طرفى زمنية الماضى أو الحاضر ، لتجعلنا نزامن — فى اللحظة ذاتها — زمنيتين ، ونحلق فى سماء كل منهما بجناح .

ومن التحويرات التضمينية ذلك المتفتح فى قصيدة « ابن زيدون »

أضحى التنائى بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ويكون فى قصيدة « دحبور » وفقا للمغزى المقصود فى دلالته :

هكذا أضحى التنائى من تدانينا بديلا
وتناوبنا شريدا وأسيرا وقتيلا

ويكون قول « ابن زيدون » فى قصيدة أخرى موظفا كذلك ومضمنا بأداء تحويرى ، لاتصاله بالمغزى العام للقصيدة ؛ فبيت « ابن زيدون »

ما على ظنى بأس
يجرح الدهر ويأسو

يصبح عند « دحبور » :

ما على ظنى بأسى
يجرح الدهر ويأسو الفقراء

ولعله يتضح — كذلك — أن قول « دحبور »

مكنت عشاقها من صحنها فاقتتلوا .

يذكر بقول « ولادة » — فيما يذكر الرواة — :

أمكن عاشقى من صحن خدى وأعطى قبلتى من يشتهيها

تقول القصيدة :

بدأت ليلتك الأولى مع الليل
فهل أعددت أحلامك ؟
هل عددت آلامك ؟
وحدك الآن ، فقل ما شئت ، واكتم ما تشاء

لكن لا تبع قرطبة الثورة بالدمعة
لك السجن
وعصفور يخوض الأفق لا يتبعه الغاوون والواشون
إن فوضته فاض الغناء :
يجرح الدهر ويأسو الفقراء

ـ أينها « ولادة » الشعر ؟
ـ هباء
ـ أينها « ولادة » القلب إذن ؟

ـ فى شارع الليل الحزين

مكنت عشاقها من صحنها فاحتفلوا
لكن صحنا واحدا لم يكفهم فاقتتلوا

ثم أتوا من صحنها التالى عطاشا جائعين
هكذا أضحى التتالى من تدانينا بديلا
وتناوبنا شريدا وأسيرا وقتيلا

وفى المختتم تتكثف وظيفة الاستيحاء مجاوزة الدلالة التاريخية للقصة القديمة عن « ابن عبدوس » و« ابن جهور » على نحو ما هو معروف ومشهور ومرتبطة بها فى الوقت نفسه . وكل ذلك يذوب داخل الشكل القديم للشخصيات ـ المترسب فى الذاكرة ـ ليقوم ـ من خلفه ـ بناء تشكيل جديد ، يقابل الشكل التاريخى المعروف :

فلمن تشكو إذن ؟
قرطبة مهجورة
عشاق « ولادة » مسلوبون مطلوبون

وعلى مقربة من طعنة طائشة يعلو الغناء :
يجرح الدهر ويأسو الفقراء
كيف يأسو الفقراء
ليس يجديك البكاء
ليس يجديك « ابن جهور »

إننى خلفته بين إماء « القوط » يسكر
وترنمت على جرحى فلم يصغ ، وواتانى الغناء :

يجرح الدهر ويأسو الفقراء
يجرح الدهر ويأسو[٢٩] .

وبعد . فمازالت هناك جوانب متعددة لصور الأداء الفنى فى القصيدة الجديدة ، نشير ـ على عجل ـ إلى بعض إمكاناتها الأخرى . فمنها الاتكاء على الدلالات الأسطورية والتاريخية والتراثية فكأنها ـ بذلك ـ تخلق من وراء المنظور الأسطورى وسواه أبعادا أخرى ، تنتصب لها أبنية أخرى غير منظورة ، يتأكد بها إمكانات خلق لغة فنية تتعدى اللغة نفسها ؛ فعن طريق استخدام الأسطورة تتكون إسقاطات القصيدة الرامزة ، وتتجنب بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق ، كما يتاح للشاعر الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة ، والدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطورى فى نسيج قصيدته ليفلت من شباك « القص » و« الحكاية » ، ويتمكن من إشباع مناخ قصيدته برموز فنية توحد بين الجزئى والكلى ، ويندمج فى كينونتها الذاتى والموضوعى . وكذلك فإن تشكيل القصيدة الجديدة يعتمد على عناصر تصويرية مرتكزة على توزيعات فنية ينصهر فيها التاريخ والرمز والأسطورة ، مع قدرة على استبطان التداعيات الذاتية ، وخلق الصور المخصبة فى أطر الإحساس بالاستلاب والاغتراب والإدانة الذاتية والجماعية ، حيث تتمكن القصيدة من تمثل مختلف الدلالات والإيحاءات والإشارات ، وصب ذلك كله داخل الحادثة المعاصرة ، عن طريق التشابك والتداخل الذى يخلقه التشكيل اللغوى والتركيب البنائى . وبهذا التشكيل يتخلق البناء العضوى للقصيدة الجديدة .

الهوامش

(١) أدونيس ، خواطر حول تجربتى الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ، ص ١٩٦ ، عدد ٣-٣ ، ١٩٦٦ ـ السنة ١٤ .
(٢) صلاح عبد الصبور : رحلة فى الليل ، ص ٧٢ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
(٣) محمد إبراهيم أبو سنة ، . الأعمال الكاملة ، ص ١٤٠ ، مكتبة مدبولى ، ١٩٨٥ .
(٤) عبد الوهاب البياتى : الأعمال الكاملة ، دارالعودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .
(٥) صلاح عبد الصبور : شجر الليل ، ص ١٧ ، دار الوطن العربى للطباعة

والنشر ، بيروت ، ط ، ١٩٧٢
(٦) فواز عيد : أعناق الجياد النافرة ، ص ٣٩ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
(٧) أمل دنقل : البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ، ص ١١٩ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
(٨) محمود درويش : أحبك أحبك ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٢ .
(٩) ممدوح عدوان ، مجلة الموقف الأدبى ، ص ٦٧ ، دمشق ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ .
(١٠) صلاح عبد الصبور : شجر الليل ، ص ١٣ .
(١١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٤٣٧ ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، د . ت .
(١٢) النص منقول من « دير الملاك » للدكتور محسن أطيمش ، ص ٩١ .
(١٣) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٩٣ ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ .
(١٤) جريدة الأهرام ، ١٥ أكتوبر ١٩٧٣ .
(١٥) محمد القيسى : « رياح عز الدين القسام » ، ص ٦٣ ، منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ .
(١٦) مجلة الموقف الأدبى ، ص ٦٧ ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ ، دمشق .
(١٧) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٠٨ .
(١٨) نفسه ، ص ١٣١ .
(١٩) أحمد عبد المعطى حجازى ، « مدينة بلاقلب » ، ص ١٣٢ ،
(٢٠) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٠ .
(٢١) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٩٧ - ٣٩٨ .
(٢٢) عبد الوهاب البياتى : « قمر شيراز » ، ص ٥٠ ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٥ .
(٢٣) أحمد دحبور : « حكاية الولد الفلسطينى » ، ص ٥٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
(٢٤) مهدى بندق « عمرو بن كلثوم يزور لبنان » قصيدة نشرت فى جريدة الأهرام ، عام ١٩٨٤ .
(٢٥) الموقف الأدبى ، أغسطس ١٩٧٤ ، دمشق .
(٢٦) أمل دنقل ؛ الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٧ .
(٢٧) محمد أبو دومة : السفر فى أنهار الظمأ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .
(٢٨) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ص ١١٢ ، دار العودة ، بيروت .
(٢٩) أحمد دحبور : « بغير هذا جئت » ، ص ٨٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

ظاهرة الغموض في الشعر الحر

خالد سليمان

أولا : ظاهرة الغموض والنقد

(أ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية القديمة .
(ب) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية الحديثة .

*

(أ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية القديمة

ليست ظاهرة الغموض شيئا جديدا كل الجدّة فى القصيدة العربية ؛ ذلك بأن كثيرا من النقاد العرب القدماء كانوا قد تنبهوا إلى الظاهرة ، وإلى ما يمكن أن تتركه فى القصيدة من آثار .

والغموض فى اللغة مصدر من « غمض » (بفتح الميم وضمّها) . وكل ما لم يتجّه إليك من الأمور فقد غمض عليك . والغامض من الكلام خلاف الواضح . ويقال للرجل الجيّد الرأى : قد أغمض النّظر . ومسألة غامضة : مسألة فيها نظر ودقة . ومعنى غامض : لطيف[1] .

وفى الإنجليزية ، يحمل المصطلح (Ambiguity) معنى اللغة المجازية[2] (Figurative Language) . وفى اللغة المجازية أو الرمزيّة من الدلالات الإيجابية مالا يحتاج إلى تأكيد .

ومصطلح الغموض كثيراً ما كان يختلط بمصطلح « الإبهام » ، على الرغم من أنّ الدلالات التى يحملها المصطلح الثانى (أى الإبهام) دلالات سلبيّة ؛ فنحن نصف الطريق مثلا بأنه مبهم ، إذا كان خفيا لا يستبين للسائر . واستبهم عليه الأمر : أى استغلق . وكلام مبهم : أى لا يعرف له وجه يؤتى منه[3] .

وممّا يتصل بهذين المصطلحين ألفاظ أخرى مثل « التعقيد » و « المعاظلة » ؛ وهى أيضا مصطلحات استعملها النقاد العرب ، وأسهبوا فى الحديث عنها فى مؤلفاتهم ، كما اتخذوا من وجودها فى الشعر موقفاً محدداً . يقول عبد القاهر الجرجانى (ت : ٤٧١ هـ) ملخّصا موقفه من ظاهرة التعقيد فى الشعر :

"وأمّا التعقيد فإنّما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق ، كقوله [المتنبى] :

ولذا اسم أغطية العيون جفونها   من أنها عملَ السّيوف عواملُ

وإنّما ذُمّ هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ، وكدّك بسوء الدّلالة ، وأودع المعنى لك فى قالب غير مستو ولا مملّس ، بل خشن مُضرّس ، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك ؛ وإذا خرج خرج مُشوّه الصورة ، ناقص الحسن "[4] .

ويستمر الجرجانى فى شرح موقفه من التعقيد ، موضحاً أنّ القارىء يأنس ويفرح إذا استطاع بعد جهد أن يحصل على معنى يستحق هذا الجهد الذى بذله . أمّا إذا لم يحصل القارىء على معنى يستحق ما بذل من جهد ، فإنه يكون « كالغائص فى البحر ، يحتمل المشقّة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج بالخرز »[5] .

وشبيه بما أورده الجرجانى ما أثبته أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى (ت : ٣٧٠ هـ) فى « الموازنة » ؛ وهو يلخّص موقفه مما أطلقوا عليه « المعاظلة » . والمعاظلة مداخلة الكلام بعضه فى بعض ، وركوب بعضه لبعض ، كقولك « تعاظل الجراد » و « تعاظلت الكلاب » ، ونحوه ، مما يتعلق بعضه ببعض عند السّفاد[6] . يقول الآمدى :

« ومن المعاظلة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض ، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها ، وإنْ أخلّ بالمعنى بعض الإخلال . وذلك كقول أبي تمام :

خان الصفاءَ أخٌ خان الزمانُ أخاً عنه فلم يتخوّن جِسْمَه الكَمَدُ

فأنت إذا تأملتَ المعنى ، مع ما أفسده من اللفظ ، لم تجدْ له حلاوةً ، ولا فيه كبير فائدة ؛ لأنه يريد : « خانَ الصفاءَ أخٌ خانَ الزمانُ أخاً من أجله ، إذْ لم يتخونْ جسمَه الكَمَدُ »[7] .

إنّ ما اقتبسناه من كتاباتِ الآمدي والجرجاني يوضّح موقف النقّاد القدماء من ظاهرة مختلفة عن ظاهرة الغموض ، سواء سُمّيت تعقيداً أو إبهاماً أو معاظلة . وهو موقف لا يتفق تماماً وموقفهم من ظاهرة الغموض . فابن الأثير (ت : ٦٧ هـ) يورد في « المثل السائر » رأياً لأبي إسحق الصابيء (ت : ٣٨٤ هـ) يفرّق فيه بين النثر والشعر ، يجيء فيه :

> إنّ طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسُّل هو ما وضح معناه ، وأعطاك سماعه في أوّل وهلة ما تضمّنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه[8] .

وكذلك يفعل المرزوقي (ت : ٤٢١ هـ) في « شرح ديوان الحماسة » في معرض تفريقه بين الشعر والنثر ، فيقول عن الشعر :

> فلمّا كان مداه لا يمتدّ بأكثر من عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه ، على غموضه وخفائه ، حداً يصير المدرك له ، والمشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها[9] .

ويذكر الدكتور إحسان عباس في « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » أن هناك نسخة مخطوطة في « الإسكوريال » بعنوان « شرح مشكلات ديوان شعر أبي الطيب ، رداً على شرح أبي الفتح عثمان بن جني فيما أخذ به المتنبي » لابن فورجة محمد بن حمد البروجردي (توفي حوالي ٤٥٥ هـ) يوضّح فيها ابن فورجة أنّ الشعر قد يصيبه الغموض من ثلاثة أوجه :

> ١ - فهناك الشعر الذي يصدّك جهل غريبه عن تصورّ غرضه .
> ٢ - والشعر الذي يُعمِّيه إعرابه لمجاز فيه ، وحذف في اللفظ ، أو تقديم وتأخير سَوَّغَه الإعراب .

أما السبب الثالث ــ كما يذكر إحسان عباس ــ فقد سقط لسقوط أوراق في المخطوطة[10] .

ولعلّ أبا الحسن حازم القرطاجني (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) ، الناقد الأندلسي ، الذي تجمعت في آرائه الروافد العربية واليونانية جميعا »[11] ، أبرز من تعرض إلى ظاهرة الغموض في الشعر في تراثنا النقدي ، وذلك في كتابه القيّم « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، حيث عالجها بإسهاب وعمق كبيرين . وليس من باب المبالغة أو التهويل أن ندعي أنه كوّن لنفسه حول هذا الموضوع نظرية تكاد تكون متكاملة . ولذا فإننا نحاول أن نحدّد معالم هذه النظرية ، ونبرز أهم ما اشتملت عليه من نقاط .

يرى القرطاجني أننا قد نقصد « تأدية المعنى في عبارتين : إحداهما واضحة الدلالة عليه ، والأخرى غير واضحة الدلالة ، لضروب من المقاصد »[12] . ومن هذا المدخل ينتقل إلى بيان وجوه الإغماض ، فيرجعها إلى ثلاثة أوجه :

١ - منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها .
٢ - ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى .
٣ - ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معا[13] .

ومن ثم يأخذ في تبيان الغموض الذي يرجع إلى المعاني ، فيردّه الى جملة من الأسباب هي :

١ - دقة المعنى المعبر عنه ، كأن يكون المعنى « في نفسه دقيقاً ، ويكون الغور فيه بعيداً »[14] . وهذا ما يجعل إدراك المعنى يحتاج إلى تأمل وفهم .
٢ - تشعب المعنى ؛ ويحصل هذا عندما يكون المعنى مَبْنيًّا « على مقدمة في الكلام قد صرف الفهمَ عن التقائها بُعْدُ حيِّزها من حيّز ما بُنِيَ عليها »[15] . ويعودُ سبب ذلك إلى طول العبارة وتشعّبها .
٣ - التضمين أو الإحالة ؛ وهو أن يكون الكلام قد ضُمِّن « معنى علمياً أو خبراً تاريخياً . . . أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة ، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى ، أو غير ذلك من أنحاء التضمين »[16] .
٤ - اختلاف جزئيات الصورة فيه عما ألفته المدارك والأفهام ؛ أو أن يكون المعنى « قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتنكره الأفهام لذلك »[17] .
٥ - احتماليّة المعنى ، كأن يكون « بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنّة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات »[18] .
٦ - تماثل حاصل في جزئيات الأشياء المختلفة ، كأن يكون المعنى تضمن أوصافاً قد تشترك فيها معه أشياء في هذه الأوصاف . وكلما كانت « الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تتهدّ الأفكار إلى فهمه إلاّ بعد بُطء »[19] .

هذا عن الغموض الناتج عن المعاني . أما الغموض الناتج عن الألفاظ والعبارات ، فيرده القرطاجني إلى الأوجه التالية :

١ - أن يكون اللفظ حوشيًا أو غريبا .
٢ - التقديم والتأخير في الجملة .
٣ - القلب ؛ وهو أن يتخالف وضع الإسناد في الجملة فيصير الكلام مقلوبا . ومثل هذا يمكن أن يحدث نتيجة لطول العبارة

وتشعبها ، أو نتيجة للفصل بين بعض العبارة وما يرجع إليها بقافية أو سجع ، فتخفى عندئذ جهة التطالب بين الكلامين[٢٠] .

وينتقل القرطاجنى بعد ذلك إلى بيان الوسائل ــ أو الحيل ، كما سمّاها ــ التى يمكن عن طريقها إزالة الغموض من الشعر . فإذا كان الغموض ناجماً عن دقة المعنى فإنّ على الشاعر أن يجهد نفسه فى « تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وبسطها حتى يقابل خفاؤ، بوضوحها ، وغموضه ببيانها ، حتى تبلغ الغاية المستطاعة فى ذلك »[٢١] .

أما إذا كان الغموض ناتجا عن كون المعنى مرتّباً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلاّ به ، فيجب على الشاعر أن يحسن الدّلالة على ذلك من العبارة ، وألاّ يحول بين المعنى وما يبنى عليه ، وأن يحسن مساق الكلام فى ذلك ، حتى يُعلم أن أحد المعنيين مترتب على الآخر[٢٢] .

وأما إذا كان الغموض غموض ، قلب ، فإنّ بعض الناس « يتأول ما ورد من ذلك تأويلا فيه سلامة من القلب »[٢٣] . ويرى أنّ ذلك التأويل ، وإن بعد ، « أولى من حمل الكلام على القلب »[٢٤] . وربما يكون من الضرورى لتقريب رأى القرطاجنى حول هذه النقطة ، أن نورد مثالا من الأمثلة التى ذكرها الناقد نفسه . يقول :

« وقد وقعت أبيات من الشعر حملها قوم على القلب ، وخرجها آخرون على وجوه يصح الكلام عليها لفظا ومعنى . كقول الحطيئة :

فلما خشيت الهون والعير ممسك على رغمه ما أمسك الحبل حافره

لأنّ الحبل إذا أمسك الحافر ، فالحافر أيضا قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلى عنه ويتفلت . فعلى هذا ليس بمقلوب »[٢٥] .

ويقف القرطاجنى ــ حيال هذا النوع من الغموض ــ موقفا متشددا ، فيجيزه فيما سمع فى أشعار السابقين ، ويحذّر الشعراء من القياس عليه . وهو يعلل موقفه هذا بقوله :

> لأنه إذا كان الكلام مقلوبا ، وكانت العبارة مقصودا بها غير ما تدل عليه بوضعها ، وسوغ هذا عند حامل الكلام على هذا المذهب أن المقصود من الكلام واضح ، وإن كانت العبارة غير دالة عليه ، فقد ذُهب بالكلام مذهب فاسد . . . وفى سعة الكلام مندوحة عن المذاهب الفاسدة . وإن كان الكلام غير مقلوب ، ولكنه قصد به معنى آخر غير المعنى الذى يريد به من يجعل الكلام مقلوبا ، فذلك أيضا قبيح ؛ لأنه وضع المعنى البعيد الذى لم يؤلف موضع المعنى القريب المألوف[٢٦] .

ولذا فإنّ القرطاجنى يرى أن كل كلام يمكن حمله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه ، فلا ينبغى حمله على القلب .

وفيما يتعلق بكون اللفظ حوشيًا أو غريبا ــ وهو ما يجعل فهم المعنى يتوقف على فهم اللفظ ــ فيرى القرطاجنى أن الواجب يقتضى الشاعر أن يتجنب من الألفاظ ما توغّل فى الغرابة والحوشيّة ما استطاع . ومتى اضطر إلى استعمال لفظة على هذه الشاكلة ، عليه أن يقرن بها من القرائن ما يهتدى به إلى معناها ، من غير أن يكون ذلك حشوًا .

ومما يتّصل باللفظ المؤثر فى المعنى أيضا كون اللفظ مشتركا ؛ أى أن اللفظ يدل على معنيين أو أكثر ؛ وكلّها معان محتملة للفظة فى البيت . وفى هذه الحالة فإنّ على الشاعر أن « ينوط باللفظة أو الألفاظ التى بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذى قصده ، حتى يكون المعنى مستبينا »[٢٧] . وقد مثّل القرطاجنى لهذا النوع ببيت الحارث بن حلزة ، الذى يقول فيه :

« زعموا أنّ كل من ضرب العير موال لنا ، وأن الولاء ! »

وعلق على ما فى لفظ « العير » من معان مشتركة ، فقال :

> فقيل : أراد بالعير الوتد ، وأراد بالضاربين العرب ، لأنهم كانوا أصحاب عمد . وقيل : أراد عير العين ، وهو ما نتأ منها ، أى كل من ضرب عير عينه بجفنه . . . وقيل فيه وجوه أخر غير هذه[٢٨] .

وينتقل القرطاجنى بعد ذلك إلى المعانى التى يحتاج فى فهمها إلى مقدمة ، فيجعلها فى ضربين : الأول ، ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما ، لكون المعنى من تلك الصناعة . والثانى ضرب يتوقف فهمه على حفظ قصّة ما أو معرفتها ؛ وذلك لكون المعنى يتعلق بتلك القصة .

وفيما يتعلق بالضرب الأول يرى أنه من الأفضل عدم إيرادها فى الشعر ، إذا وجد عنها مندوحة . وقد مثّل لهذا النوع بعدة أمثلة ، نختار منها بيت أبى تمام ، الذى يقول فيه :

مَــودَّةٌ ذَهَبٌ ، أَثْمارُهــا شَبَهٌ وَهِمَّةٌ جَوْهَرٌ ، مَعْروفُهـا عَرَضُ

فالجوهر والعَرَضُ ــ كما يقـــول القرطاجنى ــ من ألفاظ المتكلمين الخاصة بصناعتهم .

وأما الضرب الثانى ، وهو ما يتوقف فهمه على قصة ما ، فيرى أنه إذا كانت القصّة مشهورة معروفة ، فالتضمين لها ، أو الإحالة إليها فى الشعر أمر حسن ، أما إذا كانت غير مشهورة ، فإنّ ذلك غير مستحسن :

> وملاحظات الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرفة فى أشعارهم ، ومناسبتهم بين تلك المعانى المتقدمة ، والمعانى المقاربة لزمان وجودهم ، والكائنة فيها ، التى يبنون عليها أشعارهم ، مما يحسن فى صناعة الشعر . ويجب للشاعر أن يعتمد فى ذلك المشهور الذى هو أوضح فى معناه من المعنى الذى يناسب بينه وبينه . ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك . ويسمى ما تُسبِّب إلى ذكره من القصص المتقدمة المأثورة بذكر قصة أو حال معهودة ، الإحالة ؛ لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور . وإذا أوقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهى من أحسن شىء فى الكلام ؛ فلتذكّر ما مضى من الأمور التى يقلّ نظيرها فيما هى عليه من الأوصاف التى تميل إليها النفوس ، أو تنفر عنها ، موقع عجيب من النفوس ؛ فتتحرك النفوس بما قد

ارتسم فيها من صفة القصّة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك الصفة[٢٩] .

مما سبق يتبين لنا تكون نظرية شبه مكتملة عند هذا الناقد الفذ ، فيما يتعلق بظاهرة الغموض في الشعر . وإذا كان القرطاجني قد انحاز في نظرته العامّة إلى جانب الوضوح في المعاني ، ناظرا إلى أن كثيرا من الأوجه التي يتولد عنها الغموض صفات سلبية في القصيدة أو البيت الذي تضمّنها ، فإن بحثه الظاهرة ، على هذا الشكل الذي رأيناه ، يبقى علامة بارزة في موضوع التفات النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الشعرية المهمّة .

(ب) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية الحديثة

إن الغموض (Ambiguity) بما هو مصطلح نقدي لم يدخل القاموس النقدي الإنجليزي إلا في حقبة حديثة . ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر الناقد البريطاني وليام إمبسون :William Empson) (-1906 في كتابه المعروف « سبعة أنماط من الغموض » Seven) (Types Of Ambiguity الذي نشره عام ١٩٣٠م ؛ وكان الكتاب في الأصل أطروحة لإمبسون في جامعة « كيمبردج » ، تحت إشراف الناقد الكبير ريتشاردز (I.A.Richards)[٣٠] . وقد لقي الكتاب منذ صدوره شهرة واسعة ، وأصبح مرجعا لا يستغنى عنه الناقد حول هذا الموضوع ، كما أنه وَعَى جيلا كاملا من قرّاء الشعر ، ووضّح لهم أنّ عليهم أن يفتشوا عن معان أخرى للكلمة الشعرية أكثر من المعنى الواضح والسهل الذي توحي به . وللناقد رانسوم J.C.Ransom مقال كتبه بعد صدور كتاب إمبسون بثماني سنوات ، يقول فيه : « إن الناقد بعد أن يقرأ كتاب إمبسون لا يمكن أن يبقى الناقد نفسه الذي كان قبل قراءة الكتاب »[٣١] . غير أن كثيراً من النقاد والدارسين ، في الوقت نفسه ، رأوا في إصرار إمبسون على حصر أنماط الغموض في سبعة ، عملا غير دقيق ؛ فقد رأى وليم يورك تيندال (William York Tindall) ، على سبيل المثال ، رأى ــ بعد أن وصف الكتاب بأنه عمل نموذجي ورائد ــ أنّ تقسيم الغموض ، وحصر أنماطه في سبعة ، إنما هو تقسيم رنّان طنّان[٣٢] .

يبين إمبسون في مقدّمة الكتاب أنه يفهم الغموض ليس بالشكل الذي تعنيه الكلمة في الاستعمال العادي ، وإنما بشكل موسع ، ليشمل أي فارق لفظي أو حرفي ، مهما كان فارقاً دقيقاً ، على نحو يفسح مجالاً لبروز ردود فعل ممكنة للكلمة نفسها .

وفي الفصل الأول ، الذي يعد ـ كما يقول الكاتب نفسه ـ أهم فصول الكتاب وأصعبها ، يذهب إلى أن النمط الأول من أنماط الغموض يكاد يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية[٣٣] . غير أنه يركز فيه بشكل خاص على الغموض الناتج عن المجاز والاستعارة والنعوت والإيقاع ، كما يوضّح أن الجملة البسيطة التي يُظَنّ أنها خالية تماماً من الغموض ، يمكن ألا تكون كذلك في الواقع . ويدلل على وجهة النظر هذه بالجملة التالية " The brown cat sat on the red mat " (القطة البنية جلست على السجادة الحمراء) ، فيبين أن هذه الجملة على بساطتها ووضوحها ، يمكن تحليلها أو النظر إليها من عدّة أوجه : فيمكن أن يقال مثلا إنها جملة تدور حول قطة ؛ أو يقال : إن القطة التي تم الإخبار عنها في الجملة بنّية اللون . . . وهكذا[٣٤] .

وبشكل عام فإن إمبسون يناقش في هذا الفصل كثيراً من التعابير والكلمات التي ربما يظن القارىء أنها لا تنطوي على شيء من الغموض . ومن ثم فهو يشكك القارىء في مثل هذا اليقين ـ ويبين له أنّ هناك كثيراً من المعاني تتعلق بهذه الكلمات ، أو أن هذه الكلمات تحتمل تفسيرات مختلفة ، سواء عن طريق الاستقراء النفسي ، أو غيره ، للفقرة التي وردت فيها الكلمة ، أو للعمل الأدبي بشكل عام .

وفي الفصل الثاني يعرض لبعض الكلمات أو التعبيرات التي يمتزج فيها معنيان أو أكثر في شيء واحد . وقد استقى أكثر أمثلته على هذا النوع من « سونيتات »[٣٥] وليام شكسبير William (Shakespeare: 1564 — 1616) ، وأشعار تشوسر G. Chaucer:) (1400 — ? 1340 ، وحديثاً من قصائد ت . س إليوت : T. S.) (Eliot: 1888 — 1965

وهناك نمط ثالث ربما ينتج عن معنيين يمكن أن يحلّ كل منهما مكان الآخر للكلمة الواحدة ، دون أن يكون بين المعنيين ارتباط أو علاقة .

أما النمط الرابع فيمكن أن يتولّد من توحّد عدة معان بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة .

والنمط الخامس حالة ذهنية غير متكاملة في نفس المؤلف ؛ أو بتعبير آخر ، حين يأخذ المؤلف في اكتشاف فكرته ، أو في تعرف أبعادها من خلال عملية كتابة النص وليس قبلها ، فيبدو هنا كأنه غير مستوعب لها تماماً .

والنمط السادس ينتج حين يبدو للقارىء تعارض بين بعض الألفاظ في النص ، فيجد القارىء نفسه في هذه الحالة مضطراً إلى إيجاد تفسيرات متعددة للكلام الذي يقرؤه .

أما النمط السابع والأخير ، فهو الذي يعكس انقساماً في ذهن مؤلفه ، نظراً لاعتبارات متعددة ، كالاعتبارات النفسية « الفرويدية » ، وغيرها .

●

في الشعر العربي الحر ، أصبحت ظاهرة الغموض ، كما ذكرنا ، من أهم ما يتصف به هذا النمط من الشعر . وقد أدّى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارىء ، وإلى جدل مستمر بين الشعراء والقراء والنقاد ، حول لغة هذا الشعر ، وحول ما إذا كان هذا الغموض متكلّفاً أم عفوياً .

وقد لخّص أدونيس (١٩٣٠ ـ) هذه الفجوة بين الشاعر المبدع والقارىء المتلقي في كتابه « زمن الشعر » . وأراني هنا مضطراً إلى اقتباس مطول لما أورده من حوار متخيّل بينه بوصفه شاعراً يتمثل في شعره غموض كثيف ، وقارىء لم يألف بعد هذا النمط من الشعر ، وما يكتنفه من غموض :

هو (القارىء) : فهل الغموض في شعركم طبيعي ، أم أنكم تتعمدونه ؟

أنا (أدونيس) : إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري .

هو : أعتقد أنكم تتعمدونه .

أنا : تعتقد . . . ما سبب اعتقادك ؟
هو : لا أفهم شعركم .
أنا : هذا ليس سبباً ؛ فعلى القارىء أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضرورى أن يفهم كل قصيدة فهماً شاملاً ، مهما بلغت درجة فهمه . يكفى من جهة أخرى ، أن يكون هناك قارىء واحد يفهم قصيدة ما لكى تزول عنها صفة الغموض ؛ إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلاً راجع إلى جهلك بعالمها ، كأن تحاول أن تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها ، أو من ضمن نظرة ورثتها .
هو : إذاً الحق على القارىء ؟
أنا : نعم ، بمعنى ما .
هو : هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض ؟
أنا : نعم ، ولكن بالمعنى الشعرى الخالص ؛ أى المعنى الذى يناقض الإلغاز والتعمية والأحاجى . فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء . وهى ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد . . . عالم متموج متداخل كثيف بشفافيته . . . تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها . تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ؛ سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج[٣٦] .

إنَّ رغبة الكثيرين من الشعراء المعاصرين فى « تحديث » ما يكتبونه شكلاً وموضوعاً ، دفعتهم إلى السعى إلى خلق لغة شعرية جديدة ، بعد أن نجحوا فى خلق شكل شعرى جديد . لكن الملاحظ أن بعض الشعراء الرواد كبدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤ م) ، وخليل حاوى (١٩١٩ - ١٩٨٢ م) ، وأدونيس ، وصلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١ م) ، وعبد الوهاب البياتى (١٩٢٦ -) ، ومحمود درويش (١٩٤٢ -) ، وصلاح نيازى (١٩٣٥ -) وآخرين غيرهم ، يفعلون ذلك عن وعى ، ومتسلحين بموهبة دفاقة ، وثقافة قديمة ومعاصرة فى الوقت نفسه . لكن هناك كثيراً من الشعراء ممن لم يمتلكوا مثل هذه الموهبة ، ولم يتسلحوا بمثل تلك الثقافة ، يسيرون على النهج نفسه بدافع تقليد الرواد ، أو تقليد بعض المدارس الغربية ، تقليداً أقلّ ما يوصف به أنه تقليد مراهق .

لقد استطاع أدونيس على سبيل المثال أن « يشتقّ لنفسه لغة خاصة ، وأن يُكوِّن لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز . وهو قبل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ، ووعياً بها ، وبما يصنع »[٣٧] . وفى « أغانى مهيار الدمشقى » أكثر من إشارة إلى هذه اللغة ، وإلى سعى الشاعر الدائب إلى أن يصهرها ويخلق منها دلالة وحركة جديدتين :

إنه كاهن حجرى النعاس
إنه مثقل باللغات البعيدة
هو ذا يتقدم تحت الركام
فى مناخ الحروف الجديدة[٣٨] .

وفى موضع آخر :

أصرخ كى تتوالد فى صوتى الرياح
كى يصير الصباح
لغة فى دمى وأغانى[٣٩] .

وهو من ثم يدّعى أنه قد نجح فى أن يوجد لنفسه وسيلة تعبير متميزة ، مكوناها نقيضان هما : الوباء ممثلاً فى « الطاعون » ، والتطهر من الوباء ممثلاً فى « النار » .

أعيش بين النار والطاعون
مع لغتى - مع هذه العوالم الخرساء[٤٠] .

وكما برزت ظاهرة الغموض فى الشعر الحر ، فقد تعرض للكتابة عنها كثير من الدارسين المعاصرين . لكن ما كتب لا يتعدّى - حتى الآن - مقالات قصيرة عامة فى تناولها للظاهرة ، تدرسها من خارجها دون أن تلج إلى كنهها . ومثل هذه المقالات ، وإن كانت قد أفادت فى تأكيد وجود الظاهرة ، وعكست بعض الشكوى من صعوبة فهم القصائد الموغلة فى غموضها ، فإنها لا تساعد القارىء على فهم النص الذى تتمثل فيه .

ولا يسعنا هنا أن نتعرض بالتفصيل لجُلّ هذه المقالات . وسنكتفى باستعراض مقالتين منها ، رأينا أنها أجدر بالإشارة من غيرها من بين ما كتب .

المقالة الأولى جاءت فى كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل « الشعر العربى المعاصر » ، أما الثانية فورقة ألقاها الدكتور محمد الهادى الطرابلسى فى مؤتمر الإبداع الذى عقد فى القاهرة بين الرابع والعشرين والحادى والثلاثين من شهر آذار ، عام ١٩٨٤[٤١] .

لمس الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه « الشعر العربى المعاصر » أكثر من جانب مهم يتعلق بلغة الشعر العربى الحر . ولاحظ - مصيباً - أن لغة هذا الشعر فى جملته قد تميّزت عن لغة القصيدة الكلاسيكية الحديثة ، والقصيدة الرومانسية ، كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الرواد قد تميزت وانفردت ببعض الخصائص . وأكثر من ذلك ، وفقا لما يبين الناقد ، فإن كل قصيدة تكاد تتميز بميزة التفرد . ذلك لأن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة ، وهى الضرورة التى يحس بها الشاعر المعاصر ، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود ، أو لكل تجربة جزئية لهذا الوجود ، لغتها الخاصة . وهذا من شأنه أن يجعل من الكلمة لا مجرد صوت له دلالة ، بل وجوداً وحضوراً له كيانه وجسمه[٤٢] .

ومن هذا المدخل يدخل الكاتب إلى موضوعَ الغموض ، فيفرق بين نوعين كثيراً ما يخلط بينها ، وهما « الغموض » (Ambiguity) و« الإبهام » (Obscurity) ، مشيراً إلى كتاب إمبسون ، السالف الذكر ، إشارة عابرة . ويخلص فى مقالته إلى أن كثيراً من الشواهد التى تناقلتها الدراسات الأدبية والنقدية القديمة ، من أشعار المتنبى ، وأبى تمام ، وغيرهما ، يندرج تحت الإبهام وليس الغموض ؛ ذلك لأن صعوبة فهمهما ناتجة فقط عن تعقيدات لفظية ونحوية .

نقطة أخرى مهمة نبّه إليها الدكتور عز الدين إسماعيل ، وهى أن البساطة فى التعبير ليست ضداً للغموض ؛ بمعنى أنَّ كثيراً من التعابير البسيطة تحوى شيئاً من الغموض . وهو ، وإن لم يمثل لذلك بأمثلة ، إلا أن هذه النظرة تتفق تماماً ونظرة إمبسون التى مثل لها بالجملة البسيطة « القطة الرّمادية جلست على السجادة الحمراء » .

أما الدكتور محمد الهادى الطرابلسى فقد أشار فى مقالته إلى بعض ماورد فى الكتابات النقدية القديمة حول هذه الظاهرة ، فذكر ما ورد عند ابن الأثير فى « المثل السائر » ، وجلال الدين السيوطى فى « المزهر » ، لكنه لم يشر إلى ما جاء عند حازم القرطاجنى ، الذى تعرض إلى الظاهرة بتوسع وعمق ، كما أسلفنا .

وبادىء ذى بدء ، يفرق الطرابلسى بين نوعين من أنواع الغموض : الأول يسميه « غموض الهدم » ؛ والثانى يسميه « غموض البناء » وغموض الهدم يرجعه إلى العوامل الثلاثة التالية :

١ ــ غموض حاصل بقصد التعمية والتضليل ، يقصد إليه شعراء لهذا الغرض ، وليس لغرض آخر ، ويمثّل لهذا النوع ببيت الفرزدق المعروف :

وما مثله فى الناس إلا مملكا
أبو أمه حىّ أبوه يقاربه

٢ ــ غموض حديث الوجود فى الشعر ؛ وهو غموض متولد عن « التمحّل باسم الحداثة » .

٣ ــ غموض متولد عن القصور ، راجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه ، مع الجهل بحقيقته [٤٣] .

أما الغموض البنّاء ، فيجعله فى الأوجه التالية :

١ ــ أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدالّ فى حدّ ذاته .
٢ ــ أن يتبدد الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات .
٣ ــ أن تتعذر ترجمة الكلام الذى يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .
٤ ــ ألا يحطم الغموضُ المنطق فى مقولاته ، ولا اللغة فى قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيها عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقى ، إلا ليشيد بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا[٤٤] .

وهكذا نستخلص من الاقتباسات السابقة ، أن ما كتب حول هذه الظاهرة حتى الآن بالعربية قد تناولها فى إطارها العام ، أو قنع بملاحظة الظاهرة من خارجها . ولذا فإن ما تطمح إليه هذه الدراسة فى الصفحات التالية أن تتتبع عددا من أشكال الغموض فى القصيدة المعاصرة ، هادفة فى النهاية إلى المساعدة على فهم هذه القصيدة .

ثانيا : من أنماط الغموض

١ ــ غموض الرمز

(أ) الرمز الأسطورى
(ب) الرمز الدينى
(ج) الرمز التاريخى
(د) الرمز الشعبى

٢ ــ الغموض اللفظى

(أ) اللفظى الدلالى
(ب) اللفظى التركيبى

٣ ــ تعددية المراجع

(أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .
(ب) مدلول اسم ال العهدية .

٤ ــ استحالة الصورة .

١ ــ غموض الرمز

الرمز بمفهومه الشامل ، هو ما يمكن أن يحل محل شىء آخر فى الدلالة عليه ، لا بطريقة المطابقة التامة ، وإنما بالإيحاء ، أو بوجود علاقة عَرَضية ، أو علاقة متعارف عليها[٤٥] وعلى الرغم من أن الرمز يمكن أن يشمل الإشارة أو العلامة ،[٤٦] فإننا نقصره هنا على أنماط من الرموز التى تتميز بصلاحيتها للاستعمال فى أغراض مختلفة ، بحيث تلعب العوامل النفسية دورا مهما فى دلالته ، كرمز الصليب مثلا ، الذى قد يوحى وجوده فى القصيدة بانفعالات وتأويلات مختلفة . ومن هذه الرموز ، الرمز الأسطورى والرمز الدينى والرمز التاريخى والرمز الشعبى . أما الرمز اللغوى ، الذى لا يندرج تحت هذه الأنواع ، فقد ادخلناه فى أنماط أخرى من أنماط الغموض كاللفظى الدلالى ، واللفظى التركيبى .

وتوظيف الرمز فى القصيدة توظيفا فنيا ناجحا ، هدف سعى إليه الشاعر العربى المعاصر ، ومطمح لا يزال يلحّ فى الوصول إليه . يقول عبد الوهاب البياتى ، فى هذا الخصوص :

« أما ديوان (الموت فى الحياة) فهو قصيدة واحدة مقسّمة إلى أجزاء ، وأنا اعتبره من أخطر أعمالى الشعرية ، لأنى أعتقد أنى حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الذاتى والجماعى ، ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة . . . عبرت عن سنوات الرعب والنفى والانتظار التى عاشتها الإنسانية عامّة ، والأمة العربية خاصة . »[٤٧] .

ولا ريب فى أن مثل هذا التوظيف يثرى القصيدة ، ويزيد فى قوتها ، ومدى تأثيرها فى نفس المتلقى ؛ ذلك بأن الرمز يمكن أن يقوم بأكثر من وظيفة عند استخدامه .

« فالفكرة التى ربما تبدو مسطحة أو صريحة ، أو مغرقة فى سكونها وخمولها ، يمكن أن يتبدل حالها تماما باستخدام الرمز ، لتتحول إلى فكرة تمور بالنشاط والحيوية ، مكتسبة بذلك أغوارا وأبعادا لم تكن متوافرة فيها قبل استخدام الرمز . والرمز نفسه مصدر قوة فى اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شىء من الغموض فى ألفاظ القصيدة ، أو إيقاعها . وهو إلى جانب ذلك « دليل » جامع لكثير من القيم الحضارية لأمة من الأمم »[٤٨] .

وفى الشعر العربى المعاصر ، أفرط الشعراء فى استخدام الرمز حتى صار الموضوع متسعا ومتشعبا[٤٩] . لكننا هنا ينبغى أن ننبه إلى نقطتين مهمتين ، هما :

١ ــ أنّ الشاعر العربى المعاصر ، وهو يستخدم الرمز فى

شعره ، لم يستخدمه انطلاقا من كونه أحد الشعراء الرمزيين ، ممن ينتمون إلى المدرسة الرمزية[٥٠] .

٢ ــ أن الشاعر العربى المعاصر ، وإن كان قد تأثر بالشعر الأوروبى ، خصوصا فى مجال توظيف الرمز والأسطورة توظيفا إبداعيا ، إلا أن هناك فرقا كبيرا بين النشأة فى الاثنين من ناحية ، والوظيفة فى الاثنين من ناحية أخرى . وكم كان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى مصيبا حين لاحظ ـ بعين الشاعر ـ أن الرمز الأوروبى يمكن أن يقال عنه إنه نتيجة الهروب « من الواقع إلى الغيب » ، فى حين كان الرمز فى الشعر العربى المعاصر « نتيجة الثورة على الواقع الفاسد ، والطموح إلى واقع أمثل » . وهذا الفرق فى النشأة يترتب عليه فرق فى الوظيفة ؛ فرمز الهروب يمكن أن يقال عنه إنه خلاص فردىّ يحقق به الشاعر راحته النفسية ؛ أما رمز الثورة على الواقع الفاسد المتخلف فهو رمز « النّبوة » الذى يحمل « الرفض والبشرى » معا[٥١] .

(أ) الرمز الأسطورى

يمكن لكل من يتتبع الرموز الأسطورية التى يوظّفها الشعراء المعاصرون فى قصائدهم ، أن يلاحظ أن الشاعر العربى المعاصر قد نوّع كثيرا فى مصادر هذه الرموز . فالشاعر المصرى ، على سبيل المثال ، لم يقتصر استعماله للرمز الأسطورى على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية . وكذلك الشاعر اللبنانى ، أو السورى ، أو الفلسطينى ، أو العراقى ، لم يقتصر استعماله للرّمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية . لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ، ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآنيّة ، فردية كانت أم جماعية . وأكثر من ذلك ، لم يجد الشاعر العربى ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية ، أو غيرها من مختلف حضارات العالم . ومن بين أهم الرموز الأسطورية التى جذبت اهتمام الشاعر العربى المعاصر ، تموز (Tammuz) أو أدونيس (Adonis) ، وعشتار (Ishtar) ، والفينيق (Phoenix) ؛ وسيزيف (Sisyphus) ، وإيزيس (Isis) ، وأوزيريس (Osiris) .

والشاعر عندما يستخدم رمزا أو أكثر من هذه الرموز أو غيرها ، فإنه يكون قد استكشف لها « بُعْداً نفسيّا خاصا فى واقع تجربته الشعورية ، معظمها مرتبط ، فى الأسطورة أو القصة القديمة ، بالشخوص أو بالمواقف . وهذه الشخوص أو المواقف ، إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة ، لكى تضفى عليها أهميّةً خاصّة »[٥٢] . وهذا يعنى أنه لكى يفهم القارىء القصيدة عليه أن يستدعى إلى الذاكرة الأسطورة القديمة ، بأبعادها المتنوعة ، جزئية كانت هذه الأبعاد أو كُلية . ويترتب على هذا أيضا ، أن أىّ قصور لدى القارىء فى استحضار تلك الأبعاد فى الأسطورة ، سيقلل من فهمه للنص الشعرى الذى يقرأه . وربما لا يفهمه على الإطلاق ، فيصف القصيدة بالغموض ، أو يصف جزءا منها على الأقل ، بأنه قد استعصى على فهمه .

فى « نشيد الغربة » من ديوان « أوراق الريح » يقول أدونيس :

فينيق ، إذ يحضنك اللهيب ، أىّ قلم تمسكه
والزّغب الضائع كيف تهتدى لمثله ؟
وحينما يغمرك الرّماد ، أىّ عالم تحسّه
وما هو الثوب الذى تريده ، اللون الذى تحبه[٥٣]

فى هذا المقطع يستوقفنا رمز « الفينيق » ، وهو طائر أسطورى كانت حياته ـ كما تذهب الأسطورة ـ تمتد لمدة « ٥٠٠ » سنة . والكلمة « فينيق » (Phoenix) هى الاسم الإغريقى للطائر المعروف فى الأساطير الفرعونية باسم « بنّو » (Benno) . وتقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش فى القفار العربية . وعندما كان يحين موت هذا الطائر ، كان يُحضِّر محْرقته بنفسه . وبعد أن يتحول جسده إلى رماد ، يخرج من هذا الرماد « فينيق » آخر فَتِىّ ، يعيش المدة نفسها ، وهكذا[٥٤] . وقد أصبح الفينيق فى الكتابات المسيحية فى العصور الوسيطة رمزا لبعث السّيد المسيح[٥٥] .

وفى أساطير الهنود الحمر طائر شبيه بهذا الطائر ، وهو المسّمى « طائر الرعد » (Thunder Bird)[٥٦] . وهو يقوم بحرق نفسه أيضا ليتولّد من رماده طائر آخر فتىّ . وقد اتخذ سميح القاسم (١٩٣٩ـ) اسم هذا الطائر عنوانا لأحد دواوينه الشعرية[٥٧] .

إن عدم إحاطة القارىء بما يمثله هذا الرمز الأسطورى ، يجعل من القصيدة عالمًا مغلقا ، ومن ثم فإنّ درجة تأثره بالنص وفهمه إياه ستقل إلى درجة كبيرة .

وفى قصيدة « سفر أيوّب » لبدر شاكر السياب ، يطالعنا هذا المقطع :

وقام تموز بجرح فاغر مخضّب
يصكّ « موت » صكة ، محجبا ذبوله
وخطوة الجليد بالشقيق والزنابق[٥٨] .

والقارىء هنا لابد أن يتوقف عند كلمتين فى المقطع هما : « تموز » و « موت » ، ليتمكن من فهم المعنى ، وليربطه بما سبقه وبما سيعقبه ، أو بسياق القصيدة بشكل عام . وتموز فى الأسطورة السومرية والبابلية هو نفسه « أدونيس » فى الأسطورة الفينيقية ، و« بُعَل » فى الأسطورة الكنعانية ، و « أوزوريس » فى الأسطورة الفرعونية . وتمثل عودته إلى الحياة كل عام عودة الحياة ، ممثلة فى الربيع ، إلى الأرض ، مرة كل سنة . وتذهب الأسطورة فى رواية متطورة من الروايات المتعددة التى نسجت حوله ووصلت إلينا ، إلى أنه كان إلّها جميلا جدا . وكان أن ذهب فى رحلة صيد فقتله خنزير برى . وبموته يكون قد انتقل إلى العالم السفلى ، عالم الموتى[٥٩] . وتُسبب غيبته عن الأرض موتا لمظاهر الحياة فيها ؛ ولهذا يعم الخراب واليباب وجه الأرض . وتذهب عشتار ، حبيبته ، إلى العالم السفلى باحثة عنه . وبعد رحلة طويلة هناك تجده ، لكنها تجد أيضا إن آلهة العالم السفلى قد وقعت هى كذلك فى غرامه ، فتتنازع الاثنتان حول من تمتلكه . وبعد تدخّل آلهة أخر يتم الاتفاق

على عودة تموز إلى الأرض ، أى إلى الحياة ، مرة كل عام فى فصل الربيع .

أما « موت » (Mot) فهو إله الموت فى الأساطير « الأوجاريتية » . وقصة صراعه مع « أليون » (Aleion) قد وصلت إلينا من خلال القصائد المنقوشة على أحد حجارة « رأس شمْرا »[٦٠] .

وعليه فإن مجموعة الانفعالات التى يمكن أن تثيرها الكلمتان فى هذا المقطع ستكون ضعيفة ما لم يكن المتلقّى قد شارك المبدع فى فهم الرمزين ، واستيعاب الأبعاد المحيطة بما يمثلانه . ليس هذا فحسب ، بل إن فهمه لألفاظ أخرى فى المقطع ، مثل : جرح ، مخضّب ، شقيق ، زنابق ، سيكون فهما قاصرا .

وإذا كان الرّمز الأسطورى قد جاء فى المثالين السابقين واضحاً وصريحاً ، كما تَعَمَّدْنا أن يكون ، فإنه فى قصائد أخرى لا يأتى مباشراً أو صريحاً وإنما يُسْتَشَفُّ من خلال البناء الكُلّى للقصيدة أو لجزء منها على الأقل . وسنكتفى بمثال واحد على هذا النمط .

تقول فدوى طوقان (١٩١٩ -) فى قصيدة بعنوان « نُبوءة العرّافة » :

لَمْلَمْتُه شِلْوا فَشلواً
باقةً من الزهر
أَسْلَمْتُها إلى الرّياح
وقلتُ يارياح :
هذى شظاياه ابذريها
فى السفوح والقنن
وفى السهول فى ثنايا الغور
فى مسارب النهر
خذيه وانثريه عبر كلّ ساحة الوطن[٦١] .

والسطور المقتبسة هنا ، كما هى حال القصيدة كلها ، على لسان امرأة تنقل لنا التجربة التى مرّت بها . وتتلخص هذه التجربة فى انتظار الفتاة لفارس حبيب يسير فى رحلة محفوفة بالمخاطر ، غايته أن يعثر على « خيط معقود » يمثل تعويذة شرّ سحرية ، وليقوم عندئذ بفك هذه العقدة وإبطال مفعول السحر[٦٢] ، ليزول الشّر عن بيته . وعندما يظهر الفارس الحبيب ، يبدأ خوف الفتاة عليه . ومصدر خوفها وقلقها ليس العدو الذى قام أصلا بعقد العقدة ، بل إخوة الفتاة ، كما هو فى كثير من القصص الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة .

لكنّما الريّاح فى هبوبها
تقول حاذرى
إخواتك السبعة[٦٣]

ويتحقق فعلا ما حذّرت منه العرافة ، ويقوم إخوة الفتاة بقتل الفارس ، وتمزيق جسده ، وتقطيعه أوصالا . وعند ذاك تقوم الفتاة حبيبته ، بجمع أشلاء جسده ، تماما كما فعلت « إيزيس » (Isis) عندما قامت بجمع أشلاء أخيها وحبيبها « أوزيريس » (Osiris) ، الذى تم قتله على يد أخيه « ست » (Seth) فى الأسطورة الفرعونية[٦٤] . وأوزوريس مثله مثل تموز وأدونيس من آلهة النبات الذين يمثّلون عودة الحياة إلى الأرض كلّ عام فى فصل الربيع . ولذا ، فإنّ المرأة ، لكى يتحقق الخصب والنّماء للأرض أو للوطن ، تقوم بعد تجميع أشلاء حبيبها ، بحرقها وذَرّ رمادها فى أنحاء الوطن العربى المترامى الأطراف . وهى حين تفعل ذلك يملؤها اليقين أن تلك البذور ستعود إلى الحياة فى موسمها المعتاد ، موسم الربيع :

حين تتمّ الفصول
ترجعه مواسم الأمطار
يطلعه آذار
فى عربات الزّهر والنّوار .[٦٥] .

نرى إذن أن الدخول إلى عالم هذه القصيدة ، وأمثالها عشرات فى الشعر العربى المعاصر ، لن يتحقق إلا بامتلاك مفتاح معين . وما ذلك المفتاح فى الواقع سوى الإحاطة الكاملة بالأسطورة التموزية ، والأشكال التى اتخذتها فى الحضارات القديمة .

(ب) الرّمز الدّينى

ونعنى به تلك الرموز المستقاة من الكتب السّماوية الثلاثة : القرآن ، والإنجيل ، والتوراة . ونحن إذ نحصر الرمز الدينى فى تلك المصادر الثلاثة ، نعى تماما أنّ الرمز الأسطورى نفسه ، الذى مثلنا له ببعض الأمثلة فى الصفحات السابقة ، كان فى الحقيقة رمزا دينيا ، ارتبط بطقوس العبادة فى الحضارات القديمة .

ويأتى فى مقدّمة الرموز الدينية الموظفة فى القصيدة المعاصرة ، رمز المسيح وموضوع صلبه . ولعلّنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنه من النادر أن نجد شاعراً معاصرا لم يضمن بعض قصائده هذا الرمز ، وما يحمله من دلالات وجدها الشاعر تنسجم مع واقعه المعيش فردياً كان ذلك أم جماعياً .

فى قصيدة للشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى ، بعنوان « الصّلب »[٦٦] ، لا يأتى ذكر الرمز صريحا ، وإنما يضمن الشاعر قصيدته بعض القرائن التى يمكن أن تهدى القارىء إلى تعرف المسيح ، التى يتخذ منها إطاراً كليّا ، يحتم أن يكون تفسير النص مما يدخل ضمن هذا الإطار :

فى سنوات العقم والمجاعة
باركنى
عانقنى
كلمنى
ومَدّ لى ذراعه
وقال لى :
الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعو الطريق

والبرص والعميان والرقيق
وقال لى : إيّاك
وأغلق الشّباك .

. . . .

من أين لى يامغلق الأبواب
مائدتى ، عشائى الأخير فى وليمة الحياة ؟
فافتح لى الشّباك ، مدّ لى يديك ، آه .

واضح تماما أن الدلالات التى اكتسبتها كلمات مثل : باركنى ، كلمنى ، الفقراء ، البسوك تـاجهم ، قاطعـو الطريق ، البـرص ، العميان ، مائـدتى ، عشائى الأخير ، ذات دلالات يمكن أن تقرن بشخصية المسيح ، وببعض الأحداث المتعلقة بحياته . ومن هنا فإن إدراك القارىء لهذا الإطار الذى تحـركت فى داخله الألفاظ يشكـل إضاءة تهدى القارىء حين يتعامل مع هذا النص ، وأشباهه .

وكـذلـك يـوظف خليـل حـاوى فى قصيـدة « لعـازر عـام ١٩٦٢ »(٦٧) ، شخصية إنجيلية أخرى ، ليبنى عليها قصيدته ؛ تلك هى شخصية لعازر ، الذى أحياه المسيح بعد أيام من موته . والإطار العام للقصيدة يمكن تصوره كالتالى :

لعازر = البطل = الإنسان العربى المعاصر .
إحياء المسيح للعازر = المعجزة الإلهية .
زوجة لعازر = الزوجة/الأم/الأرض = الأمة العربية .

فى القصيدة تتوافر للبطل (لعازر) المعجزة الإلهية ، فيعود إلى عالم الحياة من عالم الموت . لكنّ القضية التى تـطرحها القصيـدة تتعدى ما حدث فى القصة كما رواها الإنجيل ، وإن كانت تتخذ من قصـة الإنجيل إطارا عامًا لها . القضية التى تثيرها القصيدة يمكن وضعها كالتالى : هل تكفى المعجزة الإلهية لعودة بطل إلى الحياة ، أم أنه يجب أن يتوافر فى البطل نفسه شىء آخر إلى جانب المعجزة الإلهية ؟ إن هذا الشىء الآخر ليس إلا إرادة البطل نفسـه ، ورغبته فى أن يعـود إلى الحياة . وعلى هذا فإنّ عودة لعازر إلى الحيـاة ، بعد أن تحققت لـه المعجزة ، بقيت عودة مشوهة وناقصة ؛ لأنّ لعازر نفسه لم تتكون لديه رغبة فى الانبعاث مرة أخرى ، أى أنّ عودته إلى الحياة كانت عـودة هامشية وشكلية . ومن هنا فإنه لم يستطع أن يقوم بدور الزوج تجاه زوجه ، فلم يستطع أن يزرع فى رحم الزوجة بذرة التجدّد كما رغبت زوجه ، على الرغم من محاولات الإغراء الكثيرة التى قامت بها .

كنت أسترحم عينيه
وفى عينى عار امرأة
أنْتْ ، تَعَرّتْ لِغريب
ولماذا عاد من حفرته
مَيْتاً كئيب
غير حرق
ينزف الكبريت مسْودُ اللهيب(٦٨) .

أكثر من ذلك ، فإن الزوج العِنّين يحاول تدمير زوجه ، ولهذا فإن الزوجة بعد أن عانت إخفاق الزوج فى إرضاء رغبتها أعواما ، تنهار ، وتحاول إغراء النّاصرى ليقوم بالدور الذى أخفق فيه الزوج ، ولكنها لا تجد سوى الخذلان أيضا . ويدفعها يأسها إلى التوجّه إلى قوة شريرة لإرضاء شهوتها المتأججة ، فتتجه إلى فرسان المغول . ولأن مثل تلك القوة الشريرة ـ المضادة لقوة الخير التى وحدها تستطيع زرع بذرة النماء فى رحم الأرض ـ غـير مؤهلة بـطبيعتهـا لـزرع مثـل تلك البـذرة المنتظرة ، تصاب الزوجة بخيبـة أمل كبيـرة ، ولا يكون أمـامها فى لحظات اليأس المدمر سوى أن تنقلب إلى قوة شريرة مدمّرة ، فتنطوى فى قبرها « أفعى عتيقة ، تنسج القمصان من أبخرة الكبريت ، من وهج النيوب »(٦٩) .

إنّ خليل حاوى فى هـذه القصيدة ، لا يقـدم لنا رمـز « لعازر » بأبعاده الدينية نفسها ، بل يضيف إليه من الأبعاد ما يخدم التجربة التى يعبّر عنها ، والتى تتلخص فى أن اليباب الذى تعيشه الأرض العربية ناتج عن عدم رغبة البطل ، الفرد العربى المعاصـر ، فى العودة إلى الحياة .

تبقى القضية التى نحن بصددها ، وهى أنّ عدم إحاطة القارىء بما يمثله رمز « لعازر » ، الشخصية المحوريـة فى القصيدة ، سيبقيـه فى دائرة خارجة عن كنه القصيدة ، أو قل ، سيبقى هذا القارىء يتجوّل على أطراف القصيدة وليس فى داخلها .

(ج) الرمز التاريخى

وقد أصبح التاريخ كذلك من المصادر الغزيرة التى يستقى الشاعر المعاصر منها كثيرا من شخصياته ، متّخذا من هذه الشخصيات أقنعة معينة « ليعبّر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها »(٧٠) . ومحاولة ذكر هذه الشخصيات جميعها أو معظمها تكاد تكون من المحال ؛ فقد استلهم الشعراء الفـرسان والثـوار ، القادة والملوك والصعاليك ، العشاق والصوفية ، العلماء والندمـاء ، المدن والقلاع . . . إلخ . غير أنه من الظواهر العامة التى تجمع بين تلك الرموز الموظفة اشتمالها على بؤرة تصارع أو تصادم سواء أكان هذا التصارع ذاتيا ، أو متجها إلى الداخل ، متخذا من النفس أو الذات حلبة للصراع ، أم كان خارجيا مع قوى منفصلة ، أو خارج حدود الـذات . وربما يلجـأ الشـاعـر فى بعض الأحيـان إلى خلق بعض الشخصيات التى لم يكن لها وجود حقيقى فى التاريخ . ولعل من أهم الشخصيات المخترعة فى شعرنا المعاصـر شخصية « مهيـار » ، التى خلقهـا أدونيس ، جاعـلا منها قنـاعا لكثير من القضايـا الفكـريـة والسياسية والاجتماعية فى حياتنا المعاصرة .

من بين تلك الرموز الكثيرة المستوحاة من بطون التاريخ ، يبرز رمز الحسين بن علي ، الذى تكرر عند كثيرين من الشعراء المعاصرين . والمتتبع لاستعمال رمز الحسين فى القصيدة الحديثة يلاحظ أن هـذه الشخصية اكتسبت عند الشعراء أبعاد آلهة الخصب والنبات ، كتموز أو أدونيس .

فى ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس ، يتكرر رمز الحسين كثيرا . وربما يكون لكون الشاعـر شيعيا علويًـا دخل فى ذلـك . وقصيدتـه « الرأس والنهر »(٧١) ، على سبيل المثال ، مبنية على هذه الشخصية التاريخية التى نسجت حولها قصص كثيرة ، سواء أكانت هذه القصص تتعلق بمولده أم بموته . ومن القصص التى نسجت حوله أنه عندما قتل تحول لون السماء إلى لون أحمر قانٍ ، وأخذت السماء تمطر دما ، وأنه فى

الليلة التى قتل فيها تحولت أرض كربلاء إلى بركة من الدماء . وكذلك عندما حمل رأسه مقطوعا إلى مقر الخلافة فى دمشق ، سُمع الرأس يتكلم ، كما أن رائحة عطرة كانت تنبعث منه (٧٢) . وهى عناصر استغلها أدونيس استغلالا جيدا فى قصيدته المذكورة . غير أن أدونيس يوحّد فى القصيدة بين شخصية الحسين وشخصية مهيار ؛ الشخصية المختلقة كما ذكرنا آنفا . وليس هذا تناقضا يقع فيه الشاعر ، بل هو نابع من مصدر واحد ، يتمثل فى أن كلا من الحسين ومهيار يمثل وجها واحدا ، هو الوجه الرافض للواقع المُدان فى الحضارة العربية المعاصرة(٧٣) . يقول الرأس مخاطبا الجموع الواقفة على شاطىء النهر ، منتظرة ظهوره سابحا فى الماء :

اقربي والمسيني
اقربي واحضنيني
ثُوري يا بلادي
شرِّري واثربيني
إنني لحظة المعجزات
لحظة الموت والحياة(٧٤) .

إن أبرز المشكلات التى تواجه قارىء القصيدة المعاصرة ، فى هذا الخصوص ، لجوء الشاعر إلى استعمال رموز غير مشهورة ، تنحصر معرفتها فى قلة قليلة من المتخصصين . وما لم تشتمل القصيدة على بعض القرائن التى يمكن أن تهدي القارىء إلى تعرف هذه الشخصية الموظفة فيها ، فإن القارىء سيقف عاجزا عن الإحاطة بأبعادها ؛ وهذا ما يجعل عملية فهمه للنص عمليّة مبتورة فى أهم أجزائها . لكن هذه القرائن أيضا تتفاوت فى سرعة تعريفها بالرمز ومقداره ؛ فهى مستمدة أحيانا من السياق العام للقصيدة ، والقارىء إنما يتوصل إليها هنا عن طريق ربط جزئيات متفرقة فى هذا السياق . وهي في أحيان أخرى معطاة من قبل الشاعر نفسه ، عن طريق التعريف المباشر والصريح بالرمز ، وذلك من خلال بعض الهوامش والإشارات الملحقة بالنص الشعري . وسنمثل لكل واحد من هذين النوعين بنص شعرى واحد .

النص الأول قصيدة للشاعر أمين شُنّار ، « أويس »(٧٥) . والإطار العام الذى تتحرك القصيدة فى داخله بحث محموم يقوم به الشاعر ، هدفه لقاء هذه الشخصية ، لإطفاء شوق فى نفس الشاعر . وتبدأ القصيدة بالمقطع التالى :

وقفت بأبواب مكة أسأل عنك الحجيج
أفتش أفئدة الطائفين
أدُسُّ يدي فى صدور المصلّين والعاكفين
أفيكم أويس ؟
أفيكم أويس ؟(٧٦) .

إن أول ما يوحي به مطلع هذه القصيدة ، هو أن هذه الشخصية « أويس » ذات ارتباط ديني ، اعتمادا على قرائن مستمدّة من ألفاظ المقطع : أبواب مكة ، الحجيجُ ، الطائفين ، المصلين ، العاكفين .

وينتقل الشاعر إلى مقطع آخر :

واستقرىء السحُب المثقلات
ألستِ حديثة عهد بربي ؟
ألا تعرفين أويسا ؟
فَتَهْمي دموعا وبؤسا .
أويس فتى من مُزَيْنة
وفى ظهره درهم من بياض مقيم
بقية داء قديم
فقير غريب ، بأسماله يتغنّى الصغار
تزود بالجوع والصمت ثم ارتحل
فلا يعرف العارفون
إلى أين ؟ من أين ؟ فيم ؟ متى ؟ كيف ؟
لا يعرفون(٧٧) .

وهذا المقطع أيضا يقدم إلى القارىء مزيدا من القرائن التى يمكن أن تهديه إلى هذه الشخصية ؛ فهو من « مزينة » ، وهو زاهد فى متاع الدنيا . . . إلخ ؛ وهذا سبب تعلق الشاعر به ، وبحثه المحموم عنه . وبعض ما يمكن أن يكون قد توصل إليه القارىء فى تحديد نمط هذه الشخصية عن طريق استقراء النص ، هو نفس ما سيجده عنه فى بعض المصادر التراثية . فى العقد الفريد مثلا ، جاء عن أويس ما يلى :

> عن العبثى قال : سمعت أشياخنا يقولون ، انتهى الزهد إلى ثمانية من التابعين : عامر بن عبد القيس ، والحسن بن أبى الحسن البصرى ، وهرم بن حيان ، وأبى مسلم الخولانى ، وأويس القرنى ، والربيع بن خثيم ، ومسروق بن الأجدع ، والأسود بن زيد(٧٨) .

ومن هنا نرى أن الشاعر قد قدّم إلى المتلقى مجموعة من القرائن التى تساعده على تحديد هوية هذه الشخصية التى تشكّل محورا رئيسيا فى القصيدة . ومن ثم فإن كثافة الغموض هنا قد بددت بفعل هذه الإضاءات . وكأن بالشاعر أمين شنّار قد تنبه إلى هذه الناحية ، وأخذ بما وصّى به القرطاجنى الشعراء ، كما أسلفنا .

والقصيدة الثانية التى سنشير إليها حول هذه النقطة هى قصيدة (انتقام الشَّنْفَرَى)(٧٩) ، لسميح القاسم ؛ وهى قصيدة طويلة فى عدة أناشيد . ولا يخفى أن الشنفرى ربما يكون معروفا لدى قاعدة كبيرة من القراء ، مقارنة بالشخصية التى تعرضنا لها آنفا ، غير أنه لا يمكن الادعاء فى الوقت نفسه بأن كل قارىء يعرف من هو « الشّنفرى » .

وسميح القاسم يقوم فى القصيدة باستخدام هذه الشخصية قناعا تختفى وراءه شخصية الفلسطيني الذى منعته قبيلته من ممارسة حقوقه الفطرية والمشروعة ، فكان أن خرج على تعاليم القبيلة ، وثار على ما رآه فيها من ممارسات لا تعينه على تحقيق الحلم الذى يسعى إليه ؛ فهو قديم - حديث ، ميت - حي ، هادىء - متفجِّر ، متغرب - حاضر :

أخاطبكم من رماد العصور ، وصحراء أحزانها المُجْدِبة

أنا الشنفرى
رسول الصعاليك والأغربة .
بعثت لأنقض مجد الأباطيل من أسّه
لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضرا .

. . .

أنا الشنفرى
شهيد الصعاليك والأغربة .
وسرّ التفجّر عفوا
وروح الهدوء
وكفارة الأنفس المذنبة
أيذكرنى الشر بالشر ؟
لا بأس
مما وهبتُ أردُّ الهبة
نذرتُ لورد الرضا والسلام
مميى وسيفى وقوسى
وحبوة حزنى ، وبستان شمسى .
أنا الشنفرى
تخيّرت موتى بحدّ الحسام
لأبعث حيا بحدّ الحسام
على كل خارطة شنفرى
وفى كل أغنية شنفرى
ومن كل مجزرة شنفرى
يموت بحد الحسام ويحيا بحدّ الحسام[٨٠] .

ولا يترك سميح القاسم القصيدة ، أو لنقل لا يترك القارىء قبل أن يضع له بعض الإشارات التى تعينه على تفهم شخصية الشنفرى ، وبعض الشخصيات الأخرى التى وردت فى القصيدة . ومما كتبه فى إشاراته فى نهاية القصيدة :

> الشّنفرى : أغنى الشعراء الصعاليك : وأجمل أغربة العرب قاطبة ؛ تقاذفه بنو شبابة وبنو سلامان بالاستغلال والاستعباد حين حاول ممارسة حقه الإنسانى فى الحب . . . ولم يطل به الوقت لاكتشاف الضرورة فى ممارسة العنف ضد مذلّيه ومستعبديه إذا هو شاء استرداد ذاته السليب[٨١] .

فى الاقتباسات السابقة كان الرمز التاريخى يتعلق بشخصية تاريخية ما ؛ لكن الرمز التاريخى لا ينحصر فى هذا النمط ، وإنما يمتد ويتفرع ليشمل أنماطا أخرى ، مثل الرمز الدال على حدث ، والرمز التاريخى الجمعى (أى الدال على فئة أو أمة أو حقبة متميزة) . وكشف الدلالة التى يمثلها الرمز فى هذه الحالة أيضا يصبح ضروريا لكسر أقفال غموض النص الشعرى. وسنكتفى للتدليل على هذا الضرب بالإشارة إلى قصيدة صلاح عبد الصبور « هجم التتار »[٨٢] .

والتّتار ، كما هو معروف تاريخيا ، جماعة آسيوية ، تمثل هجمة أو قوة تدميرية تخريبية زحفت على أجزاء كبيرة من الشرق ، بما فيه العالم العربى . لكنّ المصير لتلك القوة التدميرية كان الهزيمة أمام قوة أخرى مضادة . ولا يهمنّا كثيرا التحديد التفصيلى لتلك القوة المضادة ، التى هى فى إطارها العام قوة إيجابية بانية ، تقف نقيضا للقوة الأولى . وبدون التوصل إلى مثل هذه المعادلة يصعب على القارىء تمثل الرمز الذى وظفه صلاح عبد الصبور فى قصيدته . ويبقى تحديد من هم التتار فى القصيدة مسألة أقل أهمية من تحديد ماذا يمثلون . ولقد قمت فى الواقع بتوجيه سؤال يدور حول تحديد من يمثّله رمز التتار فى القصيدة إلى بعض الدارسين فى قسم اللغة العربية فى كلية الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن ، عام ١٩٨١ ، حيث كانت القصيدة من ضمن النصوص الشعرية المقررة على طلبة القسم . وكانت الإجابات تنحصر فى أن التتار هم قوى « العدوان الثلاثى » التى هاجمت مصر عام ١٩٥٦ . لكن النظر إلى التاريخ الذى نشرت فيه القصيدة للمرة الأولى ، يبين أن التتار لم يكونوا قوى العدوان الثلاثى ، وإنما القوات الإسرائيلية . ذلك بأن القصيدة كانت قد نشرت للمرة الأولى فى مجلة «الآداب» البيروتية ، فى العدد الثانى من عام ١٩٥٤ . وقد جاءت القصيدة ، كما رجحنا فى دراسة سابقة[٨٣] ، بعد عدوان إسرائيل على قرية « قِبْيَة » الفلسطينية فى الضفة الغربية ، فى الحادى عشر من شهر تشرين الثانى (نوفمبر) عام ١٩٥٣ . وقصيدة صلاح عبد الصبور المذكورة كانت من بين عدد من القصائد العربية التى كتبت إثر ذلك الاعتداء الذى أحدث ضجة كبيرة فى الأوساط العربية حينذاك . ونذكر من تلك القصائد التى نشرت حول الاعتداء فى مجلة « الآداب » وحدها : قصيدة « قبية الشهيدة »[٨٤] للشاعر العراقى على الحِلّى ؛ وقصيدة « على الحدود »[٨٥] للشاعر العراقى جميل شلش ؛ وقصيدة « آه لو تنفع آه »[٨٦] للشاعر السورى محمد مجذوب ، وقصيدة « نغم جديد »[٨٧] للشاعر الفلسطينى سمير صنبر .

(د) الرمز الشعبى

وكما أصبحت الأسطورة بمصادرها المتنوعة ، والتاريخ بشموليته وعمقه ، منبعا غنيا للشاعر المعاصر لاقتناص رموزه منه ، أصبح التراث الشعبى كذلك مصدرا مهما للشاعر فى هذا المجال . وفى التراث الشعبى العربى منابع كثيرة لم يقتصر تأثيرها على الثقافة العربية ، والفكر العربى ، بل تعدّتها إلى ثقافة كثير من الشعوب الأخرى . وليس أدل على ذلك من كتاب « ألف ليلة وليلة » ، الذى كان قد ترجم إلى الفرنسية فى أوائل القرن الثامن عشر . ومنذ ذلك الحين لقى الكتاب فى أوروبا رواجا لم يلقه كتاب آخر ، حيث توالت ترجماته فى عدة لغات[٨٨] .

ولعلّ أهم الرموز المستقاة من « ألف ليلة وليلة » رمز السندباد ؛ فمنذ « وقع شعراؤ نا على هذه الشخصية الفنية من شخصيات تراثنا ، وهم مكبّون عليها كما لم ينكبوا على شخصية تراثية أخرى ، بحيث أصبحت هذه الشخصية أكثر شخصيات التراث شيوعا فى الشعر العربى الحديث ، حتى لا نكاد نفتح ديوانا من دواوين شعرائنا المحدثين إلا ويطالعنا وجه السندباد من قصيدة أو أكثر من قصائده »[٨٩] .

والمتتبع لاستخدام هذه الشخصية التراثية فى القصيدة المعاصرة ، يلاحظ نوعين من الاستخدام . فى النوع الأول يأتى الرمز عنصرا

ضمن عناصر أخرى فى القصيدة ؛ أى أنه فى هذا النوع لا يشكل الركيزة الأساسية التى بنيت عليها القصيدة . أما فى النوع الثانى فيأتى الرمز إطارا عاماً للقصيدة ، يتحرك الشاعر ضمنه . وفى هذا الإطار كثيرا ما يتقمص الشاعر شخصية السندباد ، « فيسقط على ملامح السّندباد ؛ أبعاد رؤ يته الذاتية الخاصة ، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد ، بحيث يتلاشى السندباد فى الشاعر ، والشاعر فى السندباد ، ومن خلال امتزاجهما ، وتلاشي كل منهما فى الآخر ، تتجسد الرؤ ية الشعرية ، وتتكامل القصيدة »[٩٠] . وتبعا لذلك فقد تعددت وجوه السندباد عند الشعراء . وعلى الرغم من تعدد هذه الوجوه ، فإنه يمكن ردها إلى نمطين رئيسيين : وجه مازال حضوره قائما فى السّاحة ، يحاول تغيير المجتمع من حوله ، وتثويره ؛ ووجه خرج من الساحة منفياً مقهورا .

وفى النمط الأول يبرز السندباد مغامرا لا يقتنع بالرؤ ى السائدة حوله ، ويجد لزاما عليه أن يقوم بعملية استكشاف ذات أبعاد أفقية أو عمودية ، بغرض تغيير تلك الرؤ ى . أى أنه يقوم بعملية إنارة وتثوير فى الوقت نفسه . وليست عملية الإبحار أو المغامرة أو الاستكشاف مقصورة على المساحة المكانية الواقعة خارج الذات ، بل إنها يمكن أن تتجه إلى الأصعب ، أى إلى الذات نفسها ، فى رحلة طويلة من العذاب والمعاناة .

وربما تكون قصيدة خليل حاوي « السندباد فى رحلته الثامنة » من أغنى القصائد التى وظفت هذا الرمز الشعبى ، ونفخت فيه حياة جديدة . أو كما يقول أحمد عبد المعطى حجازى « ألحّ عليه حتى استخرج منه إمكانيات بارزة »[٩١] . وكما ذكرنا ، فإن مسار الرحلة يمكن أن يكون عبر الذات ، لا خارجها ؛ وهذا ما يتمثل فى هذه القصيدة . يقول فى المقدمة :

« ومما يحكى عن السندباد فى رحلته أنه راح يبحر فى دنيا ذاته ، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة ، رمى بها جميعا فى البحر ، ولم يأسف على خسارة . تعرّى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته ، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها فى رحلاته السالفة »[٩٢] .

لذلك فإن السندباد يصرح بعد عودته من هذه الرحلة ، بأنّ ما يحمله هذه المرة مختلف تماما عن رحلاته السابقة :

رحلاتىَ السبع روايات عن
الغول ، عن الشيطان والمغارة
عن حيل تعيا لها المهارة .
أعيد ما تحكى وماذا ، عبثا
هيهات أستعيد ،
ضيعتُ رأس المال والتجارة .
ماذا حكى الشلال
للبئر وللسدود
لريشة تُجَوِّدُ التمويه ، تخفى
الشحّ فى أقنية العبارة
ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعراً فى فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصل
تراه قبل أن يولد فى الفصول[٩٣] .

أما النمط الثانى فهو الذى يتخذ فيه السندباد وجه المنفي المشرّد ، الذى تتقاذفه الشطآن ، وترفضه السواحل ، لعدة اعتبارات ناتجة عن التعارض الحادّ بين ما تحمله نفس السندباد من بذور الرفض والثورة ، والتّوق الملتهب إلى تحقيق الحلم ، من جهة ، وما يريده أهل الجزيرة أو الشاطىء من استمرارية الوضع التخديرى الذى تعودت عليه أجسادهم ، من جهة أخرى . وما يفرقه عن النمط الأول أنه أجبر على الخروج من الساحة ، فى حين مازال الأول فى الساحة يحاول التغيير والتثوير . ولعل الدارس يلاحظ بسهولة قابلية هذا النمط الثانى للانتشار بكثرة فى القصائد المتعلقة بالمأساة الفلسطينية ، وما أحاط بالفلسطينى من ظروف تشرد ، ورحيل مستمر :

فنحن الآن فى فقر المدى
كالسندباد أضاعه البحر[٩٤] .

والفلسطينى المهاجر ، الذى حاول أن يضىء ويُثَوِّر ، لكنه أجبر على الخروج من الساحة ، لأن أهل الساحة لا يريدون مثل هذا التثوير ، هو هذا النمط السندبادى فى كثير من القصائد . يقول عبد الوهاب البياتى :

السندباد أنا
كنوزي فى قلوب صغاركم
السندباد بزىّ شحاذ حزين
عار طعين
النمل يأكل لحمه
وطيور جارحة السنين[٩٥] .

ومن الأمثلة الحديثة جدا قصيدة للشاعر التونسى محمد الهادى بوقرة ، بعنوان « الفدائى » ، وفيها :

والفدائي القتيل
سندباداً
لم يزل يُدمن أوجاع الرحيل
مُبحراً فى دمه
يرحل من جيل لجيل
وعلى أجفانه
نوم التعب[٩٦] .

وإلى جانب رمز السندباد تبرز عشرات الرموز الأخرى فى القصيدة المعاصرة ؛ وهي رموز مستقاة من مختلف مصادر التراث ، من أغنية ، وحكاية وعادة شعبية . وبدون تمثل هذه الرموز فى إطارها المناسب الذى أراده الشاعر ، فإن القارىء المتعجل لن يدرك ما أحدثته فى

القصيدة بشكل عام ، وفى الجملة الشعرية التى احتوتها بشكل خاص ، من عمق فى المعنى ، وكثافة فى التعبير :

وتسرق خاتمي فى الليل جنية
وأصرخ يا علاء الدين . . ضاع السرّ
كيف أفك هذا الطلسم الأسود
ولا شبيك . . ولا لبيك[97] .

كيف يمكن للقارىء ، مثلا ، أن يتمثل الجوّ المشحون بما خلفته الجملة السابقة ، دون أن يتمثل تماما حكاية علاء الدين والخاتم السحري ، وعالم الجن ، ووقوف هذه الأنا (وتسرق خاتمي - وأصرخ - أفك) مجردة من ذلك الخاتم الذى كان امتلاكها إياه يقرب إليها البعيد ، ويحقق لها المحال .

وفى أمثلة أخرى ربما أتى الرمز الشعبى غير صريح ، كما هو فى المثال السابق . ومهمة الربط هنا بين سياق القصيدة وما تحويه من رمز أوإشارة غير صريحة تصبح مهمة أصعب منها عندما تكون الإشارة صريحة . وسأمثل لهذا بمقطع من قصيدة « أنشودة المطر » لبدر شكر السيّاب :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق فى السهول والجبال
حتى إذا مافضّ عنها ختمها الرّجال
لم تترك الرّياح من ثمود
فى الواد من أثر .[98]

يمكن أن يقال عن هذا المقطع إنه يشتمل على إشارتين تراثيتين ؛ إحداهما دينية (ثمود) ؛ والأخرى شعبية (فض عنها ختمها الرجال) . ولا يخفى أن استدعاء القارىء للإشارة الأولى إلى ذاكرته مهمة أسهل من استدعاء الثانية ؛ وذلك لسببين : الأول أن ثمود وردت صريحة فى المقطع ؛ والثانى أن أمة ثمود التى استحقت غضب الله فسحقت ، معروفة لدى القارىء من خلال ورودها فى كثير من سور القرآن الكريم[99] . أما الإشارة الثانية « فضّ عنها ختمها الرجال » ؛ فهى ترمز إلى القمقم الذى كان الجنى حبيسا فى داخله فى قصص ألف ليلة وليلة ، قبل أن ينتشله الصياد الفقير ويحرره . وليس باستطاعة كل قارىء كشف هذ الرمز فى المقطع . لكنه بغير هذا الكشف يبقى جزء كبير من ثراء المعنى وعمقه خفياً . والصياد كذلك فى ألف ليلة وليلة ، يمر فى مرحلتين زمنيتين متباينتين : الأولى قبل أن يعلق القمقم بشباكه (وهو فى هذه المرحلة فقير ، ضعيف ، هامشى) ؛ والثانية بعد أن يعلق القمقم بشباكه ، ويفتحه ، فيخرج منه الجنى ساجداً له ، لأنه حرره من سجنه الطويل ، ويصبح منذ ذلك الحين عبدا للصياد . وعندها تتغير حال الصياد ، فينقلب فقره إلى ثراء ، وضعفه إلى قوة . وهذا ما أراده السياب فى استخدامه لهذا الرمز . وكأنه يريد أن يرسم مرحلتين فى حياة العراق ؛ الأولى قبل أن تتحقق الثورة (والثورة فى القصيدة كانت نبوءة ، ولم تكن واقعا حينئذ) ، وفيها حال العراق كحال الصياد قبل أن يعلق القمقم بشباكه ؛ والثانية بعد أن تقوم الثورة ؛ وعندها ستتغير حال العراق تغيرا جذريا ، كما تغيرت حال الصياد .

إن مثل هذه المقارنة التى من شأنها أن تزيد فى ثراء النصّ وعمقه ، لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال فهم هذا الرمز ، وإحالته إلى مصدره الأصلى .

وإلى جانب الرموز الكثيرة المستقاة من ألف ليلة وليلة ، هناك عشرات من الرموز الأخرى المستقاة من التراث العربى الشعبى ، بكل ما يمثله هذا التراث من شمولية ، وعمق ، وتجذُّر . فحرب البسوس ، وسيرة سيف بن ذى يزن ، والسيرة الهلالية ، وسيرة عنترة ، وزرقاء اليمامة . . وغيرها ، رموز شعبية وجد فيها الشاعر المعاصر كنوزا قابلة للتوظيف فى أطر عصرية . ومن ثم فإن عدم إحاطة القارىء بما تمثله هذه الرموز يقف حائلا بينه وبين القصيدة ، ويغلفها بغشاء ضبابى ، مُضفيا عليها طابع الإغماض .

٢ - الغموض اللفظى

(أ) اللفظى الدلالى .
(ب) اللفظى التركيبى .

(أ) الغموض اللفظى الدلالى

ونعنى به انصراف اللفظ إلى معنى مرتبط بتجربة معينة ، أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ، ليس منفصلا عن أُطُر الدلالة اللغوية للفظ . ولتوضيح ما نعنيه نقول إن كلمة « الشجرة » ، مثلا ، تحمل مدلولا لغويا معينا ، وهو ما قام على ساق من النبات . ومثل هذا المعنى ، وفى هذه الحدود ، ليس هو بالضرورة المعنى الدلالى للكلمة فى كثير من القصائد التى نعثر فيها على هذه الكلمة ، كما يتضح فى الأمثلة التالية :

أ - ١ = آه كم أطعمتُ عينيّ لجوع الشجرة
ولكم سرت على أهدابى المنكسرة
للقاء . . لعناق وثنى[100]

أ - ٢ = فى البدء كنت رجلا . . وامرأة . .
وشجرة[101] .

ب = ستقوم الشجرة
ستقوم الشجرة والأغصان
ستنمو فى الشمس وتخضر
وستورقُ ضحكات الشجرة[102] .

جـ - ١ = عشتار على ساق الشجرة
صلبوها ، دقّوا مسمارا
فى بيت الميلاد الرحم[103] .

جـ - ٢ = وأريد أن أتقمّص الأشجار
قد كذب المساء عليه [104] .

فى المثالين (أ - ١) و(أ - ٢) يتخذ اللفظ (الشجرة) معنى دلاليا مرتبطا ببدء الخليقة ، وطرد بنى البشر ، ممثلين فى آدم وحواء من الجنة ، بعد أن أغرت حواء آدم بقطف ثمرة من الشجرة . وكما يلاحظ ، فإن المعنى اللغوى للكلمة لم ينتف هنا ، وإنمااتسعت الدلالة

لتشمل معنى مرتبطا بتجربة معينة ، مر بها الإنسان من خلال مرور أبى البشر ، آدم ، بها .

أما فى المثال (ب) ، فقد انصرفت الدلالة إلى منحى آخر مختلف ؛ فالشجرة هنا أمة (الأمة العربية) عريقة فى وجودها ؛ ولهذا الوجود جذور ضاربة فى أعماق التاريخ ، كالشجرة التى جذورها ضاربة فى أعماق الأرض . ومثل هذه الشجرة لو قطع جذعها فإن جذورها قادرة على إنبات جذوع وفروع أخرى . كذلك الأمة التى أصابتها هزيمة ساحقة كهزيمة حزيران ، قادرة على أن تقف على قدميها مرة أخرى ، وتعود - من ثم - أقوى مما كانت عليه فى السابق .

وفى (جـ - ١) و(جـ - ٢) انصرف المعنى إلى دلالة الخصوبة والحياة . وربما يقول قائل ، إن هناك نقطة تلاق بين دلالة اللفظ فى (ب) ودلالته فى (جـ) ؛ وهذا صحيح ؛ لكن الدلالة فى اللفظين لا تقف عند حدود نقطة التلاقى ، بل تجاوزها إلى ماهو أبعد من ذلك . فالشجرة فى (ب) يتوافر فيها عنصر الخصوبة والحياة ، لكنها إلى جانب ذلك تحمل دلالة مرتبطة بتجربة معينة . وفى (جـ) أيضا ، يتوافر فى الكلمة معنى الخصوبة والحياة ، لكن دلالتها ليست مرتبطة بالتجربة التى ارتبطت بها فى (ب) .

وللمزيد من التوضيح نأخذ لفظا آخر مثل « السفر » . والإطار العام للكلمة يحتوى على عنصر حركة أو انتقال . لكن طبيعة هذه الحركة أو اتجاهها ليس واحداً فى جميع القصائد ؛ فالسفر ربما يكون سفرا جغرافيا ، وربما يكون سفراً تاريخيا ، وربما يكون سفراً فى أغوار الذات ، بغية تعرفها واستكشاف طاقاتها الحيوية . وسأمثل لهذه الكلمة بمثالين ، فى محاولة لتوضيح إمكانية وجود عدة دلالات للكلمة ذات البعد الواحد ، وليكن هذا البعد بعدا جغرافيا .

أ - نسافر كالناس ، لكننا لا نعود إلى شىء ، كأن السفر طريق الغيوم(١٠٥) .

ب - لا فارقتك السلامة يا أرض بابل ، لكن وداعا
وهل حيلة المضطر إلا السفر
وداعا شددت
على إصبعى الخيط . . هيهات أنسى الهدايا .(١٠٦)

فالسفر فى المثالين ، كما هو واضح ، سفر جغرافى ، أى حركة وانتقال من مكان إلى آخر . لكنه فى المثال (أ) يختلف عنه فى المثال (ب) فى ناحيتين بارزتين .
الأولى : التكرار .
الثانية : خيبة الأمل فى الوصول .

بمعنى أنه فى (أ) رحيل يتكرر ، دون أن يصحبه أمل مرئى فى الوصول ؛ على عكس ما هو فى المثال (ب) . ويمكن للقارىء أن يتوصل إلى إدراك هذا الاختلاف من خلال قرائن احتوتها الجملتان الشعريتان (أ) و(ب) . فالجملة الشعرية فى (أ) بدأت بالفعل « نسافر » متبوعا بكاف التشبيه ثم المشبه به . فالسفر فى هذا الجزء من الجملة عادى ؛ أى نسافر كما يسافر كل الناس . لكن الجزء الثانى من الجملة (لكننا لا نعود إلى شىء) بدأه الشاعر بكلمة « لكنّ » التى تفيد الاستدراك ، « أى رفع ما يتوهم ثبوته » ؛ وبمعنى آخر ، فإنها تنسب لما بعدها حكما يخالف الحكم الثابت لما قبلها . ومعنى هذا أن حكم السفر هنا ليس كما أثبته الجزء الأول من الجملة . وليس هذا من قبيل التناقض ، بل هو مصدر قوة للمعنى الذى يريده الشاعر . فالشاعر كأنه يقف عاجزا عن إدراك سبب هذه الظاهرة التى يعانيها بوصفه فردا ضمن المجموعة التى ينتمى إليها ، ويعبر عنها . فالجماعة هذه تسافر كما يسافر كل الناس ، لكنّ النّاس الآخرين يصلون فى العادة ، أما جماعته (شعبه) فإنها لا تصل ، وكأنّ سفرها ليس فى طريق له بداية ونهاية .

أما فى المثال (ب) ، فالشاعر على يقين تام من عودته . والقرينة الدالة على ذلك أنه لم ينس أن يربط خيطا على إصبع يده ، كى يتذكر - وهو فى مكان سفره - أن عليه إحضار الهدايا التى طلبت منه قبل أن يسافر* . والقارىء الواعى عليه أن يتبين مثل هذه الدلالة فى الألفاظ . ذلك بأن الكلمة فى القصيدة الناجحة « تتجاوز معناها المباشر لتصل إلى معنى أوسع وأعمق . . إنها تعلو على ذاتها ، وتشير إلى أكثر مما تقول » .(١٠٧)

(ب) الغموض اللفظى التركيبى .

من المتفق عليه أن اللغة نظام من الرموز الصوتية . وتكمن « قيمة أى رمز فى الاتفاق عليه بين الأطراف التى تتعامل به . كما أن قيمة الرمز اللغوى تقوم على علاقة بين متحدث أو كاتب هو المؤثر ، وبين مخاطب أو قارىء هو المتلقى »(١٠٨) . كما أن الكلمة فى الجملة تبنى وظيفتها من خلال علاقتها بما يجاورها من الكلمات سابقا ولاحقا . ومن ثم فإن السامع أو القارىء يقوم بعملية توقع لا شعورية عقب سماع الألفاظ أو قراءتها ، قبل أن يكتمل وصولها إلى سمعه أو بصره ، ثم إلى جهازه العصبى . فعلى سبيل المثال ، عند سماع كلمة مثل « غرّد » ، تحصل فى ذهن السامع أو القارىء عملية توقع سريعة لما سيتبع هذه الكلمة ، كأن يكون هذا التابع عصفورا أو مغنيا ، أو ما شابه ؛ وذلك لأن السامع - نظرا لتكون حصيلة لغوية تراثية سابقة لديه - صار يربط بين هذا الفعل ومثل تلك الكلمات .

كلمة أخرى مثل « رائحة » تستدعى فى الذهن مجموعة من الكلمات المتوقعة : رائحة عطرة . . رائحة وردة . . رائحة كريهة . . إلخ . وهكذا يمكن أن يقال إن كل كلمة أو عبارة ترتبط فى عقل مكتسب اللغة أو مستخدمها بمواقف خاصة ، وظروف معينة(١٠٩) .

والشاعر ، بوصفه مبدعا ،عندما يصوغ من مجموعة الألفاظ جملا وتراكيب لإيصال الفكرة أو التجربة ، فإنه يلجأ إلى تكثيف حضور هذه الألفاظ عن طريق التأليف بينها بطريقة يفترض فيها أن تتماشى مع ما استقر فى نفوس الجماعة . فإذا لم تتماش مع ذلك ، فإن عملية التوقع تخفق ، ويفاجأ القارىء أو السامع بشىء لم يألفه . ومن هنا سيتحدد جزء كبير من موقفه تجاه ما يقرؤه أو يسمعه ؛ فإما أن يقابله بارتياح ، وإما أن يقابله بنفور .

---

* عادة ربط خيط على إصبع من أصابع اليد عند الذهاب إلى المدينة من العادات الشعبية الريفية فى أكثر من بلد عربى ؛ وذلك بغرض تذكير المسافر إلى المدينة بما طلب منه إحضاره ، بخاصة إذا كان الذى طلبه من العزيزين على الشخص .

إن عملية التوقع هذه ، والموقف الناتج عنها ، كانت ولا تزال من الأسس التى تحدد موقف المتلقى ، من الشعر الذى يتلقاه . ولعل أوضح مثال على ذلك فى الشعر القديم ، ما أثاره شعر أبى تمام من جدل حوله ؛ فمن متقبل له ، ومن نافر منه . وجزء كبير من ذلك النفور يعود إلى عدم توافر عنصر التوقع الذى ذكرناه .

وقد لخص الآمدى أبو القاسم الحسن بن بشر (ت : ٣٧٠ هـ) فى كتابه « الموازنة بين الطائيين » مثل هذا الموقف حين اشترط فى الشعر الجيد أن يحتوى على أربعة أشياء ، هى جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها(١١٠) .

وما يهمنا هنا ، ما جعله الآمدى الشرط الثالث ، وهو صحة التأليف ، حيث يقول : « فصحّة التأليف فى الشعر وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى »(١١١) . وما يعنيه الناقد بهذا الشرط نجده مفصلا فى موضع آخر ، حيث يقول : « وإنما أرادوا المعانى إذا وقعت ألفاظها فى مواقعها ، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها ، التى تقتضى أن تجاورها لمعناها : إما على الاتفاق أو التضاد ، حسبما توجبه قسمة الكلام »(١١٢) . وبعد أن يورد بعض الأمثلة الشعرية على ذلك ، يخلص إلى القول بأن الشعر الجيد ، من هذه الناحية ، « هو الكلام الذى يدل بعضه على بعض ، ويأخذ بعضه برقاب بعض ، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتى فى عجزه »(١١٣) .

من هذا المنطلق جاء نفور الآمدى من كثير من شعر أبى تمام ، مرتئيا أن الشاعر قد خرج إلى المحال ، وإلى ما لم يألفه العرب فى استعاراتهم ولغتهم حين جعل « للدهر أخدعا ويدا تقطع من الزند . . وجعل للمدح يدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر ؛ وجعل المعروف مسلما تارة ، ومرتدا تارة أخرى . . »(١١٤) .

وشبيه بما ذكره الآمدى ، ما أشار إليه القرطاجنى حين وضح أنه عند وضع صور التركيب الذهنى فى أجزاء الكلام على غير ما يجب ، تنكره الأفهام لذلك(١١٥) .

وتجربة الشعر الحر فى عصرنا حاولت ، على أيدى الطليعيين من شعرائها ، أن تتمرد على القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . وما يهمنا فى هذا التمرد هنا ، التركيز على سعى الشاعر إلى إعادة ترتيب علاقات الألفاظ بعضها ببعض ، فى نظام تتحكم فيه التجربة والانفعال أكثر مما تتحكم فيه العلاقة الموروثة . وهو فى ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ، ويملؤها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادى إلى إطار لم تتعود عليه الأذواق تماما .

ويفصل أدونيس هذا الخروج بقوله :

> ما الفرق الحاسم بين الكتابة العربية الشعرية القديمة ، والكتابة الحديثة ؟ إنه الفرق بين التعبير والخَلْق . كانت القصيدة القديمة تعبيرا ، تقول المعروف فى قالب جاهز معروف . .
> القصيدة الحديثة (الطليعية) خلق ؛ تقدم للقارىء ما لم يعرفه من قبل فى بنية شكلية غير معروفة . . وتلك هى الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ؛ إحلال لغة الخلق ، محل لغة التعبير(١١٦) .

وللتدليل على هذا الفرق بين لغة القصيدة التقليدية ولغة القصيدة المعاصرة سندرس الأمثلة التالية ؛ اثنين منها من الشعر التقليدى :

أ ــ إيليا أبو ماضى :

١ ـ قالت وصفتَ لنا الرحيق وكوبها ... وصريعها ومديرها والعاصرا
٢ ـ والحقل والفلاح فيه سائرا ... عند المسا يرعى القطيع السائرا
٣ ـ ووقفت عند البحر يهدر موجه ... فرجعت بالألفاظ بحرا هادرا
٤ ـ وأريتنا فى كل قفر روضة ... وأريتنا فى كل روض طائرا
٥ ـ لكن إذا سأل امرؤ عنك امرءا ... أبصرت محتارا يخاطب حائرا
٦ ـ من أنت ياهذا ؟ فقلتُ لها أنا ... كالكهرباء أرى خفيا ظاهرا
٧ ـ قالت لعمرك زدت نفسى ضلّة ... ما كان ضرك لو وصفت الشاعرا(١١٧)

ب ــ أحمد شوقى :

١ ـ وترى الفضاء كحائط من مرمر ... نُضِدَتْ عليه بدائعُ الألواح
٢ ـ الغيم فيه كالنعام بدينة ... بركت وأخرى حلّقت بجناح
٣ ـ والشمس أبهى من عروس بُرقعت ... يوم الزفاف بعسجد وضّاح
٤ ـ والماء بالوادى يخال مساربا ... من زئبق أو ملقيات صفاح
٥ ـ بعثت له شمس النهار أشعة ... كانت حلى « النيلوفر » السباح
٦ ـ يزهو على ورق الغصون نثيرها ... زهو الجواهر فى بطون الراح(١١٨)

جـ - ١ : أدونيس :
الورق النائم تحت الجرح
سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع فى أهدابنا
بحيرة للجرح(١١٩) .

جـ - ٢ : عيناى عند فراشة
والرعب يضرب أشتياق
ــ من أنت ؟
ــ رمح تائه
رب يعيش بلا صلاة(١٢٠) .

جـ - ٣ : يتكىء السجن على قملتين
إحداهما حبلى ، وتلك التى
ماتت ، نصب الأكل فى قصعتين(١٢١) .

فيما يتعلق بالنص « أ » يمكن الخروج بالملاحظات التالية بعد القراءة الأولى :

* نقل حوار تم بين اثنين (هى وهو) . وتقوم « هى » بالجزء الأكبر من الحوار .

* موضوع الحوار : رغبة الشخصية الأولى « هى » فى تعرف كنه الشخصية الثانية « هو » .

* نتيجة الحوار : إخفاق الشخصية الأولى فى فهم كنه الشخصية الثانية .

وعند قراءة النص قراءة ثانية يمكن الخروج أيضا بالملاحظات التالية :

* يتكون النص من أربع جمل شعرية* . الأولى تشمل الأبيات من ١ - ٥ ؛ والثانية جزء من البيت السادس « من أنت يا هذا » ؛ والثالثة تتمة البيت السادس ؛ والرابعة تشمل البيت السابع .

* الجملة الشعرية الأولى ، كما هو واضح ، طويلة استغرقت خمسة أبيات فى القطعة . أما الجملة الثانية فهى فى حقيقتها ليست أكثر من مجرد تكثيف شديد للجملة الأولى ، دون أن تضيف إليها جديدا . وربما تكون فائدتها محصورة فى هذا ، أى تكثيفها للأولى ، وتأكيدها لها عن طريق إعادة طرحها بكلمات أقل .

* أما الجملة الثالثة فتحمل ردًا على الجملتين السابقتين ، أو بتعبير آخر ، تحاول أن تضىء بقعة الظلمة التى تضمنتها الجملتان ١ و٢ ، وإن كان الشاعر ، فى الوقت نفسه ، قد جعلها تخفق فى ذلك .

* وتأتى الجملة الأخيرة معبرة عن استمرارية موضوع الاستفهام فى الجملتين الأولى والثانية ؛ لأن الجملة الثالثة أخفقت ، كما قلنا ، فى عملية تنوير البقعة المظلمة .

الذى يهمنا أكثر فى هذا النص ، هو علاقة الألفاظ التى تكونت منها الجمل الشعرية بعضها بالبعض الآخر . ولنبدأ بكلمة « الرحيق » فى الجملة الأولى . والرحيق كما هو معروف من أسماء الخمر ، وهو من أعتقها وأفضلها[١٢٢] . وكما نرى ، فإن الكلمة جاءت متبوعة بأربعة أسماء . ولو دققنا النظر فى هذه الأسماء : كوبها ، صريعها ، مديرها ، العاصرا ، للاحظنا أنها أسماء مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكلمة الأولى . ولذلك يمكن القول إن ورودها فى البيت قد جاء متوافقا مع ما يمكن أن يكون القارىء أو السامع قد توقعه . ومثل هذا التوقع يمكن أن ينطبق على ألفاظ الجمل الشعرية الأخرى فى القطعة : الحقل/الفلاح . يرعى/القطيع/السائرا . البحر/يهدر/موجه . بحرا/هادرا . سحرت/الساحرا . قفر/روضة . روضة/طائرا . خفيا/ظاهرا .

النص (ب) يمكن أن يعد جملة شعرية واحدة ، تمثل لوحة عناصرها البارزة : الفضاء - الشمس - الغيوم - ماء الوادى - الشجر . ومن الواضح أن الشاعر يريد رسم لوحة فنية جميلة من خلال إبراز العلاقات الجمالية التى تؤلف بين هذه العناصر . والمهم بالنسبة لنا هنا فحص هذه العلاقات من خلال علاقة الألفاظ فى الجملة بعضها مع بعض . وسنقوم بإعادة ترتيب هذه الجزئيات فى جدولين . الجدول الأول يبرز الصور المفردة التى من مجموعها تتكون الصورة الكلية التى أنتجتها الأبيات مجتمعة ؛ والجدول الثانى تفرضه العلاقات القائمة فى الذهن بين هذه الالفاظ :

جدول رقم (١)
الفضاء/كحائط من مرمر ، نضدت عليه بدائع الألواح .
الغيم/كالنعام البدين ، بعضه برك أرضا وبعضه محلق .
الشمس/كعروس برقعت يوم الزفاف بعسجد .
الماء/مسارب من زئبق ، أو ملقيات صفاح .
نثير أشعة الشمس/كالجواهر فى بطون الراح .

فعند محاولة تلمس علاقة منطقية (والمنطقية هنا نعنى ما يكون قد استقر فى الأذهان نتيجة لاستخدامات سابقة كثيرة عبر عصور اللغة) بين أطراف الصورة فيما سبق ، نجد هذه العلاقة متوافرة وحاضرة فى الذهن ، ومتمشية مع نظرة القرطاجنى وغيره من النقاد القدماء ، التى حذّرت من أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهنى فى أجزائه على غير ما يجب ، فتنكره الأفهام لذلك ، كما سبق أن ذكرنا .

جدول رقم (٢)
وترى الفضاء
حائط من مرمر
بدائع الألواح
[النعام] بدينة بركت
حلقت بجناح
عروس برقعت
يوم الزفاف
عسجد وضّاح
مساربا من زئبق
بعثت له شمس النهار أشعة
ورق الغصون
بطون الراح

إن تلمّس العلاقة بين مجموعات الألفاظ فى هذا الجدول ، كما هو واضح ، ليست مسألة خارج نطاق النمط الذى استقرت عليه فى ذهن القارىء أو السامع على مدار مئات السنين .

فى النص « جـ - ١ » تشكل كلمة « الجرح » البؤرة التى تجمعت حولها بقية مفردات الجملة ، وما تبع ذلك من تحقيق علاقات بينها ، أول ما يلاحظ فيها بكارة فى الربط لم تفض من قبل .

ربما لا يدهش القارىء على سبيل المثال ، أن يكون الورق نائما ، لكنه سيفاجأ حتما بكون الورق نائما تحت الجرح . وأى جرح ؟ ويدرك هذا القارىء نفسه أن يكون الزمن هالكا ، لكنه سيجد العلاقة بين هذا الزمن الهالك ، وجعله مجدا للجرح الذى يتكلم عنه الشاعر ، علاقة جديدة أو مفاجئة تماما . والقارىء نفسه لن يعجب لارتباط الكلمتين « الشجر » و« الطالع » أحداهما بالأخرى ، لكنه سيصدم حتما عندما يرى الشجر طالعا فى الأهداب . وستزداد المفاجأة عنده عندما يرى هذا الشجر الطالع فى الأهداب يتحول إلى بحيرة يتشكل منها الجرح .

وفى النص « جـ ٢ » لن يجد القارىء غرابة فى السطر الأول : عيناى عند فراشة . لكنه فى الوقت نفسه لن يتوقع مجىء كلمة « الرعب » فى بداية السطر الثانى معرفة ومسبوقة بالواو ؛ لأن الشاعر فى هذه الحالة قدّم شيئا يوحى بأنه معروف ، بدليل ارتباطه بأل* .

---

* نعنى بالجملة الشعرية أصغر وحدة أدبية فى القول الأدبى التام . والجملة هنا قد تطول وقد تقصر ، وهى تختلف عن الجملة النحوية المحدودة بحدود النّحو .

* سيرد المزيد حول هذه النقطة فى الصفحات التى تناقش « تعددية المراجع » .

وكذلك فى الإجابة عن السؤال : من أنت ؟ متمثلة بـ « رمح تائه » . فالرمح مثلا ارتبط عبر الحقبة الزمنية السابقة بعلاقات محددة مثل : الطول ، والقوة ، والصلابة . . إلخ ؛ لكنه هنا يرتبط بالتردد ، وهى علاقة مفاجئة تماما .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن السطر الأخير : « ربٌّ يعيش بلا صلاة » ، حين وضعت الصورة الذهنية المرتبطة باللفظ « ربّ » عبر التراث ، على غير ما يجب أن تكون عليه ؛ فالرب يصَلى له ، ولا يقوم هو بهذا الفعل . وفى هذه الحالة فإن القارىء سيجد نفسه مضطرا إلى البحث عن معان أخرى للسطر . ومثل هذا السطر ، وغيره كثير فى الشعر الحر ، مما يتفق تماما وما ذكره إمبسون عن النمط السادس من أنماط الغموض .

وفى النص « جـ - ٣ » يجد القارىء نفسه حائرا عندما يفتش عن علاقة بين « يتكىء » و« السجن » . وحتى إذا أفلح فى ذلك ، فإنه سيصدم عندما يجد أن هذا الاتكاء قائم على « قملتين » . وَهَبْ أنه أفلح فى هذا أيضا ، أليس عليه بعدها العثور على علاقة تربط جملة « تلك التى ماتت » ببقية الفقرة ؟ فما يعنيه تعبير « تلك التى ماتت » أن هناك معرفة حاصلة بالحدث ، وهو موت إحدى القملتين . وهذا ما لم يتوافر فى النص . ليس هذا فقط ، بل إن المخالفة تستمّر بين وضع الصورة فى النص ، ووضعها فى الذهن ، فعندما يقول :

. . . وتلك التى
ماتت تصب الأكل فى قصعتين .

يكون الشاعر قد أبقى على خاصية لشىء كان الواجب أن تنتفى هذه الخاصية منه . فمعنى الموت انتفاء القدرة على الحركة أو العمل . لكن هذا الموت عند الشاعر ، فى هذا النص ، مخالف للمنطق . ومن هنا يكون الغموض قد لحق بهذا الجزء ، مما يجعل القارىء يلهث وراء الجملة لفك مغاليقها وغموضها .

٣ - تعددية المراجع

كثيراً ما كان فَهْمُ بيت من الشعر القديم يتوقف على مقدرة السامع أو القارىء على إعادة ترتيب كلمات البيت ترتيبا يقتضيه السّياق النحوى للجملة . ففى بيت كبيت للمتنبى :

وترى الأبوّة والمروّة والفتوّة فى كلّ مليحة ضرّاتها(١٢٣) .

نلاحظ تأخر المفعول الثانى (ضرّاتها) عن المفعول الأول (الأبوة) ؛ كما نلاحظ تأخر الفاعل (كلّ) عن المفعول الأول . وإذا ما أعيد ترتيب كلمات البيت بحسب ما يقتضيه السيّاق النحوى (وترى فى كلّ مليحةٍ الأبوّة والمروّة والفتوّة ضرّاتها) فُهم معنى البيت ، وزال ما فيه من تعقيد .

وشبيه بذلك قوله أيضا :

ولو لم تكونى بنت أكرم والد   لكان أباك الضخم كونك لى أمّا(١٢٤)

حيث يفهم المعنى تماما بمجرد إعادة ترتيب كلمات عجز البيت على النحو التالى : « لكانَ كَوْنُكِ لى أمّاً أباكِ الضخم » .

ومثل هذه الظاهرة تنعدم فى الشعر الحر ؛ لكن ظاهرة نحوية مختلفة تبرز فيه . وهذه الظاهرة هى ما يمكن تسميتها « تعددية المراجع » . وما نقصده بهذا المصطلح جواز إرجاع الضمير فى الجملة على أكثر من مرجع ؛ وذلك نتيجة لعدم تحديد هذا المرجع فى سياق الجملة ؛ كما يعنى أيضا إمكانية إرجاع بعض الأسماء التى لحقتها « أل العهدية » على أكثر من مرجع . ولنأخذ كلاًّ من هذين النمطين بشىء من التفصيل .

(أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .

إن الضمائر على اختلافها ، كما تذكر كتب النحو ، لا تخلو من إبهام وغموض ، سواء أكانت ضمائر منفصلة أم متصلة أم مستترة . ولهذا نجد فى الجملة المشتملة على الضمير « مرجعا » مهمته إزالة الغموض الحاصل أو تفسيره . وقد أطلق النحاة على ذلك المفسر الموضح « مرجع الضمير » . والأصل فى هذا المرجع أن يكون سابقا على الضمير . لكن القاعدة النحوية أجازت فى الوقت نفسه إهمال مرجع الضمير « المتقدم لأسباب بلاغية ، وإحالته على مرجع متأخر »(١٢٥) .

كما بين علماء النحو أنه فى حالة تعدد المراجع للضمير ، وجب أن يعود الضمير على الأقوى . أمّا إذا تعددت المراجع من غير تفاوت فى القّوة ، فالأحسن عود الضمير على الجميع . مثال ذلك : جاء الأقارب والأصدقاء فأكرمتهم . فالضمير هنا عائد على الأقارب والأصدقاء معا ، وليس على مرجع دون آخر .

وفى كثير من نماذج الشعر الحر ، يقف القارىء عاجزا عن إرجاع الضمير فى الجملة على مرجع معين ؛ وذلك لعدم وجود قرينة محدّدة فى النّص أو فى الجملة تعينه على تحديد هذا المرجع . ولنمثّل على ذلك بمقطع من قصيدة خليل حاوى المعروفة « الجسر » :

ما له ينشق فينا البيت بيتين
ويجرى البحر ما بين جديد وعتيق
صرخة ، تقطيع أرحام
وتمزيق عروق .
كيف نبقى تحت سقف واحد
وبحار بيننا . . . سور
وصحراء رماد بارد
وجليد(١٢٦) .

فعند محاولة إرجاع الضمير المتصل « نا » فى « فينا » و« بيننا » ، والضمير المستتر « نحن » فى « نبقى » على مرجع معين ، تنشأ إشكالية ليس من السّهل حلّها ؛ وذلك لعدم وجود قرينة محددة تعين القارىء فى ذلك . وهذا قارىء ناقد ، هو الدكتور جورج دميان ، على سبيل المثال ، يرجع هذين الضميرين على ثلاثة مراجع كلها محتملة : فالضمير هنا يمكن أن يعنى الناس كافة ، ويمكن أن يعنى أمّة معينة ، ويمكن أن يعنى الشعراء فقط(١٢٧) .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن « واو الجماعة » وضمير الغائبين « هم »

فى المقطعين التاليين من القصيدة نفسها :

يعبرون الجسر فى الصبح خفافا
أضلعى امتدت لهم جسرا وطيدا

. . . .

سوف يمضون وتبقى
صنماً خلّفه الكهان للريح

ولكى يتضح الفرق بين سياق يحتمل إرجاع الضمير إلى متعدد ، وسياق يمكن تحديد المرجع فيه بسهولة ، نمثل للثانى بأبيات من قصيدة عمودية لأبى القاسم الشابى (١٩٠٩ - ١٩٣٤) بعنوان « فى ظل وادى الموت » :

نحن نمشى وحولنا هاته الأكوان   تمشى لكن لأية غاية
نحن نشدو مع العصافير للشمس   وهذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للموت   ولكن ماذا ختام الرواية
هكذا قلت للرياح فقالت : سل ضمير الوجود كيف البداية[١٢٨] .

فالضمائر : نحن ، نا ، واو الجماعة ، التاء ، قد تحدد مرجعها للقارىء بسهولة ويسر .

إن الأمثلة المتعلقة بتعدد المراجع الخاصة بالضمير متوافرة ، كما ذكرنا ، فى الشعر الحر . ولذا سأكتفى بإيراد نصّ أخير حول هذا الموضوع من شعر عبد الوهاب البياتى . وأجدنى مضطرا للاستشهاد بالنص كاملا ، وذلك حتى يتضح للقارىء عدم توافر القرينة المحددة التى يمكن إرجاع كثير من الضمائر فى القصيدة إليها :

فى سنوات العقم والمجاعة
باركنى
عانقنى
كلمنى
ومدّ لى ذراعه
وقال لى :
الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعو الطريق
والبرص والعميان والرقيق .
وقال لى : إيّاك
وأغلق الشباك
واندفع القضاة والشهود والسّياف
فأحرقوا لسانى
ونهبوا بستانى
وبصقوا فى البئر يا مجيرى
ومسكرى
وطردوا الأضياف
من أين لى أن أعبر الضفاف
والنار أصبحت رمادا هامدا
من أين لى ؟ يا مغلق الأبواب
والعقم واليباب :
مائدتى ، عشائى الأخير فى وليمة الحياة .
فافتح لى الشّباك ، مدّ لى يديك ، آه .[١٢٩]

فى النص ، كما يلاحظ ، وردت ضمائر بارزة ، مثل ياء المتكلم ، وواو الجماعة ، وكاف المخاطب ، كما اشتمل النص على ضمائر مستترة مثل : هو ، وأنا . وربما يتجه ذهن القارىء - وهو بصدد هذا النص - إلى إرجاع الضمير البارز « ياء المتكلم » أو « كاف المخاطب » إلى الشاعر . لكنّ هذا الشاعر يتحدث بلسان غيره ، فمن هذا الغير ؟

ثم يأتى دور الضمير المستتر « هو » . على من يعود ؟ أيعود على المسيح أم على الخضر ؟ أم على صوفىّ ما ؟ أم على مَثَل أعلى ؟ كلّها مراجع محتملة . وإذا كانت فى النص بعض القرائن التى ربما ترجح مرجعا على مرجع آخر ، فتجعل القارىء يميل إلى إرجاع هذه الضمائر على المسيح ، فإنها فى النهاية تبقى قرائن غير مُلْزِمة .

(ب) مدلول اسم « أل العهدية » .

لقد فرّق النحاة بين ثلاثة أنواع من « أل » ؛ وكلها تفيد أساسا التعريف . و« أل العهدية » كما عرفها النحاة ، هى تلك التى « تدخل على النكرة فتفيدها درجة من التعريف ، تجعل مدلولها فردا معيّناً بعد أن كان مُبهما شائعا »[١٣٠] .

كما أرجع النّحاة هذا التعريف أو التعيين ، إلى سبب مما يأتى :

١ - أن تُذْكر النكرة فى الكلام مرتين بلفظ واحد ، تكون فى الأولى مجردة من « أل العهدية » ، وفى الثانية مقرونة بها ؛ فهى تربط بين النكرتين ، وتحدّد المراد من الثانية ، وذلك بأن تحصره فيما دلت عليه النكرة الأولى . كقوله تعالى :

« كما أرسلنا إلى فرعون رسولا . فعصى فرعون الرسول »[١٣١] . فكلمة رسول ذكرت مرتين ، بقيت الأولى على تنكيرها ، وقرنت الثانية بأل العهدية التى ربطت بين النكرتين ربطا معنويا ، يجعل معنى الثانية فردا محددا محصورا فيما دخلت عليه وحده . وهذا النوع من « أل العهدية » أسموه « العهد الذّكرى » . ومثل هذا قول عبد الوهاب البياتى :

يُبْنَى حولى سور
يعلو السّور ويعلو . . .[١٣٢] .

٢ - أن تقترن « أل العهدية » بلفظ نكرة لم يذكر فى الجملة ، وذلك بغرض حصره فى شىء معين ، بناء على علم سابق فى زمن انتهى قبل الكلام الحالى ، أى أساسه معرفة قديمة فى عهد مضى قبل النطق[١٣٣] ، كقوله تعالى : « إذ هما فى الغار »[١٣٤] ؛ فالإشارة هنا إلى غار معهود للسامع . وهذا ما أسموه « العهد الذّهنى » ، أو « العهد العِلمى » . ومنه قول السّياب :

ناب الخنزير يشق يدى
ويغوص لظاه إلى كبدى[١٣٥] .

إشارة إلى الخنزير الذى قتل أدونيس فى الأسطورة .

٣ ـــ وقد يكون السبب فى تعريف النكرة ، حصول مدلولها فى وقت الكلام ، وذلك بأن يبتدىء الكلام خلال وقوع المدلول ، وفى أثنائه[١٣٦] ، كقوله تعالى : « اليوم أكملت لكم دينكم » .[١٣٧] وهذا ما أطلقوا عليه « العهد الحضورى » .

وفى الشعر الحديث ، يلاحظ الدارس ورود « أل العهدية » فى كثير من المواضع ، دون أن يتحقق لها أحد الشروط الثلاثة السابقة . ومن ثم تتعدد إمكانات الإحالة التى يمكن للقارىء أن يحيل عليها تلك الكلمة التى لحقتها « أل العهدية » ، كما فى قصيدة « الجسر » ، التى سبق أن اقتبسنا بعض المقاطع منها ؛ فالجسر فى القصيدة يمكن أن يعاد إلى أكثر من مرجع :

أ ـــ معبر من حياة إلى أخرى دون تخصيص .
ب ـــ معبر من حياة فكرية إلى حياة فكرية أخرى .
جـ ـــ معبر من حياة سياسية إلى حياة سياسية أخرى .
د ـــ معبر من حياة شعرية إلى حياة أخرى[١٣٨] .

وربما يكون أدونيس أبرز شاعر معاصر تكثر هذه الظاهرة فى شعره . يقول ، مثلا ، فى قصيدة « الأشياء »[١٣٩] .

لو أننى أخترق الجرح إلى الجريمة
لو أننى أموّه الرايات والجنون
لكان لى قبعة الإخفاء

ويقول فى قصيدة « الصخرة العاشقة »[١٤٠] :

وغدا نغسل الإله الهزيل
بدم الصاعقة
ونمدّ الخيوط الرفيعة
بين أجفاننا والطريق

وفى « فصل المواقف » من « أقاليم الليل والنّهار »[١٤١] :

وداعا أيها الجوهر الثقيل يارخامنا البشرى
ولبأت العابر الخفيف
النهر ووجهه .

فالكلمات مثل الجرح ـــ الجريمة ـــ الرايات ، فى النص الأول ، والإله ـــ الصاعقة ـــ الطريق ، فى النص الثانى ، والعابر ـــ النهر ، فى النصّ الثالث ، أسماء لحقتها « أل العهدية » ، دون أن تتوافر لها الشروط المذكورة آنفا ، فأحدثت ـــ من ثم ـــ غموضا فى المدلولات التى أفادتها الكلمات . ولا غرابة ، فى هذه الحالة ، من أن تختلف التفسيرات عند مناقشتها فى النصوص التى وردت فيها .

٤ـــ استحالة الصورة

التفت كثير من نقادنا القدماء إلى ظاهرة اختلاف الصورة الشعرية عما ألفته المدارك والأفهام . ومنهم من كان قد اتخذ موقفا محددا نتج عن وجود هذه الظاهرة فى شعر شاعر ما . فالآمدى ـــ كما أشرنا سابقا ـــ كان يعيب على أبى تمام خروجه إلى المحال فى كثير من شعره . وكانت وجهة نظر الآمدى فى « الموازنة » ، فيما يتعلق بهذه الناحية ، تتلخصّ فى قوله :

« وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه »[١٤٢] .

وقد ذكرنا أيضا ما أشار إليه القرطاجنى ، مما يدخل فى هذا الموضوع ، حين ذكر أن من بين ما يسبب الغموض فى الشعر اختلاف جزئيات الصورة فى القول عما ألفته المدارك والأفهام ، أو أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذّهنى فى أجزائه على غير ما يجب ، فتنكره الأفهام لذلك[١٤٣] .

كما وضّح عبد القاهر الجرجانى كذلك فى « أسرار البلاغة » أن عملية تجريد يجب أن تتوافر فى الصورة من أجل فهمها وتذوقها . ونقطة انطلاقه هنا « أن عملية التجريد فى الاستعارة مثلا يجب أن تعود إلى صفة أو حقل من الصفات ، يمكن أن يدرك وجودها فى كلا الطرفين ، المستعار له ، والمستعار منه ، أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية لكل منهما فى ذات المتلقى . لذلك لا يمكن أن يؤخذ فى العملية الاستعارية موضوعان (شيئان مثلا) يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما ، أو الإحساس بهذا الشبه . لكى تكون الاستعارة ممكنة ، ينبغى أن يكون ممكنا اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين »[١٤٤] .

والشاعر العربى المعاصر ، متأثرا بالمدارس والحركات الأدبية والفنية المعاصرة ، كثيرا ما أخذ يتجه فى التعبير عن رؤ اه وتجاربه إلى تلك الحركات والمدارس العالمية . وكثيرا ما صار يجد فيها تشكيلا مناسبا ، يقولب تجربته من خلالها . فالفرويدية ، والسريالية ، والتجريدية ، وغيرها من الحركات الفنية استهوت الكثيرين من شعرائنا ، مع تفاوت كبير من قبل هؤلاء الشعراء فى هضم هذه الحركات أو استيعابها .

وليس يخفى أن هذه الحركات قد سعت إلى مجاوزة العلاقة المرئية أو المحسوسة بين الأشياء فى محاولة لإيجاد علاقات بين أشياء فى مناطق ما وراء الواقع المكشوف أو المحسوس .

وهكذا بعد أن كان العقل أو الحواس وسيلة فعالة تحدد وترسم التشابه بين الأشياء ، أو بين جزئياتها ، أصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل كثير من الصور . ويوضح جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩ ـــ) هذه النقطة من خلال كلامه عن السريالية ، فيقول :

لقد وجد الكتاب فى اللاوعى مصدرا غنيا للرموز ، بل إن بعضهم قال إن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقلى هو العودة إلى الوحى التى نصّ عليها فى القدم أفلاطون حين قال فى محاورته « إيون » : فالشاعر لا يبدع إلى أن يلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلّ عنه عقله[١٤٥] .

لذا أصبح شائعا فى الشعر المعاصر ، التمرّد على ما تراه العين ، أو يحدده العقل من ظواهر . فالصورة فى كثير من الأحيان حلم . وإذا كانت بعض الصور مفزعة ، تنقصها الرابطة المرئية بالعين أو العقل ؛ أوَ لا ينطبق هذا على صور أحلامنا ؟

وإذا عجزنا عن تفسير بعض الصور ؛ أوَ لا نعجز أحيانا عن تفسير أحلامنا ؟ إن الصورة السريالية خَلْقٌ حرٌ لا يعترف بالعوائق ، تماما كأحلام الليل ، وأحلام اليقظة(١٤٦) .

ومن هذا المنطلق ، يمكن للقارىء أن يفسر ورود كلمة « حلم » مرادفة لعناوين سبع وثلاثين قصيدة ومقطوعة فى ديوان « المسرح والمرايا* » لأدونيس :

* جنازة امرأة
(حلم)
* أغنيتان عن المرأة والرجل
وثلاثة أحلام وثلاث مرايا
* المجوس
(حلم للرجل)
* وجه امرأة
(حلم للرجل)
* الطريق
(حلم للرجل)
* مرآة للكرسى
(حلم يقظة للمرأة فى المقهى)
* مرآة للوقت
(حلم يقظة للمرأة فى المقهى)
* الغضب
(حلم)
* هم
(حلم)
* الماضى
(حلم طاغية)
* الحاضر
(حلم طاغية)
* الشاعران
(حلم)
* دمشق
(حلم يقظة)
* بيروت
(حلم يقظة)
* بيروت
(الوجه الآخر من الحلم)
* امرأة ورجل
(حلم)
* مرآة الحلم

* فى الطبعة الرابعة لأعمال أدونيس الشعرية التى صدرت عن دار العودة (١٩٨٥) وردت القصائد بغير العنوان المرادف (حلم) .

* صِنّين
(حلم)
* ياسمينة
(حلم)
* القشرة والأيام
(حلم)
* القصيدة
(حلم)
* الشهيد
(حلم)
* وجه البحر
(حلم)
* الموت
(حلم)
* الدم النافر
(حلم)
* العصفور
(حلم)
* المئذنة
(حلم)
* الحلم
(حلم يقظة)
* الموج
(حلم)
* المدينة
(حلم)
* نبوءة
(حلم)
* الغرب والشرق
(حلم)
* الغزالة المسحورة
(حلم)
* دمشق
(حلم)
* الأسماء
(حلم)
* اللؤلؤة
(الحلم ـ المرآة)

إن دارس القصيدة العربية المعاصرة يدهشه حقًا إغراق كثير من الشعراء فى خلق صور مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ، تسعى إلى تحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة ، على نحو ما يحدده الوعى والعقل والحواس .

وهكذا فإن القارىء وهو يقابل مثل هذه الصور ، يحس بعجزه

التام عن الإحاطة بالأبعاد الجديدة التى اتخذتها الصورة ؛ لأنه ينظر إليها بالمنظار نفسه الذى ينظر به إلى شعر المتنبى والبحترى وأحمد شوقى وعلى محمود طه ونزار قبانى ، وغيرهم من أصحاب الصور التقليدية .

وأكاد أزعم أن هذا الغموض الناتج عن امتناع الصورة عقلا وعادة ، على نحو ما يكثر فى الشعر الحر ، يشكِّلُ أهمَّ الأسباب التى جعلت من هذا الشعر ، عند كثير من الشعراء ، عالما يلفه الغموض الشديد ، نتج عنه خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارىء ، أو بين الباثّ والمتلقى .

تشتكى قارئة ، وهى شاعرة أيضا ، قائلة :

«وأنا شخصيا كقارئة ، ومتلقية للشعر ، أحسّ بالقطيعة التامّة بينى وبين صاحب هذه الأشعار العقيمة . ويكون ذلك ناتجا عن انعدام معرفتى وفهمى لما أقرأ ، فأبغض نفسى أوّلاً لضعفى فى الفهم ، وأحقد على الشاعر الذى زجَّ بى فى متاهات وغموض قصيدته .»

وتستطرد القارئة الشاعرة :

«فيصوغ الشاعر قصائده بالرموز والتراكيب التى تطير به فى فضاء السريالية الواهمة الحالمة . . . والقارىء لهذا الشعر يكون قد ترك تائها يتلمس ما اعتاد عليه من مفهوم فى الشعر ، ويتعب ويكد لالتقاط كلمة أو عبارة تدله على الطريق الذى دخلته ، وخرجت منه القصيدة ، فلا يخرج بغير الارتباك» (١٤٧) .

وما من شك فى أن ما عبّرت عنه هذه القارئة ، وما اقتبسناه سابقا من حوار أدونيس والقارىء ، يتردد كثيرا على ألسنة القراء ، وطلبة الجامعات ، وكثير من الدارسين والنّقاد . ولا يستطيع الدارس أو القارىء ، وحتى الشاعر المتحمس لهذا النوع من الشعر ، إغفاله أو إهماله ، متعللا بسذاجة هذا المُعارِض أو سطحية ثقافته .

وشعر أدونيس ، على وجه الخصوص ، وكثير من الشعراء الشباب يقتفون خطواته ، يمثل مخزونا هائلا لهذا النمط من أنماط الغموض . وإذا كان أدونيس يسعى إلى ذلك عن وعى ، متسلّحا بثقافة قديمة ـ حديثة ، فإنّ غالبية من هؤلاء الشعراء الشباب ينساقون إلى ذلك بدافع التقليد ، والرغبة فى الخروج على ما يعدونه كلاسيكية ميتة ، دون أن يمتلكوا العدّة الكافية لذلك .

فى « أغانى مهيار » يقول أدونيس على لسان بطله :

ألمح جدرانا من الحرير
ونجمة قتيلة
تسبح فى قارورة خضراء(١٤٨) .

نحن واثقون أن القارىء لن يرهقه إيجاد علاقة معيّنة بين الجدارن ، وكون هذه الجدران حريرية . كذلك لن يرهقه كثيرا تصور نجمة قتيلة . لكن الذى سيستعصى عليه تكوين صورة فى ذهنه لنجمة قتيلة سابحة فى قارورة خضراء . ولكى نكون منصفين نقول إن هذه القارورة الخضراء ربما تكون مرتبطة فى ذهن الشاعر بصورة نمطية ما . لكن تحديد هذه الصورة ليس عملية سهلة ، ويمكن ألا يتفق عليها اثنان غير الشاعر .

وكمثال آخر على هذا النمط ، أرانى مضطرا إلى اقتباس نص أكثر طولا ، وأكثر غموضا من المثال السابق . فى « تحوّلات العاشق » ينقلنا الشاعر إلى العالم التالى :

فجأة
أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء النهر
رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة
وبدأ الزهر يرقص
ناسيا قدميه وأليافه
متحصّنا بالكفن

كانت المرافق العضلات الوجوه بقايا وليمة نهار مرض ومات
ومدعوين لم تولد أسماؤهم بعد . . .
ورأيت موكبا من الأفراس البيض تمتطى السّماء فهرولت
صائحا : « ثعبان يركض خلفى » وكررت صائحا
« ثعبان طويل كالنخلة . . . »
لكن موكب الأفراس أسرع ولم يسمعنى . وقلت
آخذ فرسا وأنجو
توسلت وتحققت : لا صوت لى

ربطت خاصرتى بريح الجزع وتطايرت
هو ذا شيخ برائحة طيبة ، فى طريقى .
سلّمت عليه ، سألته :
ـ هل تقدر أن تجيرنى من هذا الثعبان ؟
ـ إنى ضعيف ، وهو أقوى منى . فى الطريق من يجيرك
أسرع . »

أسرعت حتى انتهيت إلى الهواء
كانت السماء ترنو إلىّ أظهر وأغيب فى الظلمة
والريح تتلفظ بى وتردهنى :
سمعت صوت الشيخ من بعيد :
« أمامك جبل ملآن
بودائع الحياة . لك فيه وديعة تنصرك وتجيرك » .
وسمعت صوتا آتيا من الجبل :
« ارفعوا الستائر وأطلّوا » .
التفت فإذا الجبلُ نوافذ
والنوافذ أطفال وأمهات . ونظرت مصعوقا : طفلة
تبكى ، تقول هذا أبى ثم أشارت إلى الثعبان فولى هاربا
وامتدت نحوى يد
جذبتنى وأدخلتنى مكانا عجيبا . بهيًّا كالضوء لم أعرف عمره
كان هناك سرير ينتظرنى . يجلس عند رأسه طيف يهبط
كالندى ويلبس عجيزة وصدرا وما تبقّى(١٤٩) .

لعل القارىء يلاحظ بوضوح أن هذا النصّ فى مجمله أشبه ما يكون

بحلم يراه النائم . وكأن الشاعر قد سجّله لحظة بلحظة . وكما يحدث فى الأحلام ، حيث تتحرر الحركات والوقائع والصور من قيود المنطق ، والعادة ، وسلطان المعقول ، نجد أن الأحلام هنا قد تتابعت خارجة على تلك القيود ، راسمة ــ من ثم ــ عالما لا يمكن إخضاعه للمقاييس نفسها التى تخضع لها الحركة والصورة فى عالم الوعى والشعور .

انظر ، على سبيل المثال ، « واقترب الغدير الواقف . . . » ، والاقتراب انتقال بواسطة الحركة من مكان إلى آخر ، أما الوقوف فخلو من ذلك ، أو لنقل هو كذلك فى عالم الوعى والمنطق . وانظر « متحصّنا بالكفن » . والتحصّن بالشىء يكون عادة لتجنب الخطر الذى ربما ينتج عنه ــ أى الخطر ــ الكفن المرتبط بالموت أو الهلاك . وانظر « موكبا من الأفراس البيض تمتطى السماء » ، وكذلك « ثعبان طويل كالنخلة » . انظر هذا الإنسان الذى يواجه مثل تلك اللحظة المرعبة ، فيتمكن من الطيران كما تطير تلك الأفراس ، واستدع إلى ذاكرتك كثيرا من أحلامك عندما كنت ترى نفسك طائرا فى الفضاء ، مثلا ، أو سابحا فى نهر أو بحر ، وعندما توشك على الغرق تكتشف أن النهر أو البحر لا ماء فيه . وانظر صورة الطفلة ترى ثعبانا فتتعرف فيه أباها ، ويفرّ الثعبان مذعورا . . . إلخ . يتبين لك أن مثل هذه الصور قد خلقت فى عالم الأحلام ، أو فى منطقة اللاشعور ، وأن الشاعر قد استغلها فى التعبير عن نفسية عارفة بواقعها ، مدركة لوقتها ، مبصرة بأزمتها .

خاتمة :

ليست أنماط الغموض التى عرضت لها هذه الدراسة هى الأنماط الجامعة التى يمكن أن تندرج تحتها كل أنماط الغموض ؛ إذ إن هناك أنماطا أخرى لم نفرد لها بابا ، ولم نأت على ذكرها ، كطول الجملة مثلا ، أو اشتمالها على تعقيدات نحوية . ويعود ذلك إلى أن القصيدة الحرة ، كما لاحظنا ، قد جاوزت مثل هاتين الظاهرتين ؛ فهما لا تشكلان ظاهرة عامة تشترك فيهما غالبية من القصائد .

وثم نقطة أخرى لابد من إشارة إليها ، وهى أن هناك كثيرا من القصائد التى نقرؤها ونشعر أن فيها شيئا من الغموض ، وعندما نحاول العثور على الأسباب التى أدت إلى هذا الغموض ، لا نعثر على سبب محسوس . وليس هذا شيئا يمكن أن تدعى القصيدة الحرة أنها تنفرد به ؛ فللشعر الجيد ، قديمه وحديثه ، لغته الخاصة ، وعالمه الخاص . وهو ، إن لم يكوّن لنفسه مثل هذه اللغة ، وذاك العالم ، يصبح نظما ميتا ، خاليا من الروح والحياة .

بقى أن نقول إن هذه النماذج الشعرية التى استشهدنا بها ربما لا تشكل أفضل النماذج ، وربما لم يكن الغموض فى قسم منها غموضا يستعصى على القارىء المتخصص . لكن هدفنا كان منذ البداية أن يجد القارىء على اختلاف مستوياته الفكرية والثقافية ما يقربه من القصيدة المعاصرة ، أو يقرب القصيدة إليه .

الهوامش

١ ــ لسان العرب ؛ مادة « غمض » .

٢ ــ Sylvan Barnet (and others) : Dictionary of Literary Terms; Constable, London, 1976.

٣ ــ لسان العرب ؛ مادة « بهم » .

٤ ــ أسرار البلاغة ؛ تحقيق Hillmut Ritter ، دار المسيرة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٩ ــ ١٣٠ .

٥ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٣٠ .

٦ ــ لسان العرب ؛ مادة « عظل » .

٧ ــ الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ؛ تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ٢٧٨ .

٨ ــ المثل السائر ؛ تحقيق أحمد الحوفى و بدوى طبانة ، مطبعة الرسالة ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص : ٦ ــ ٧ .

٩ ــ شرح ديوان الحماسة ؛ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ١/١٨ ــ ١٩ .

١٠ ــ تاريخ النقد الأدبى عند العرب ؛ دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص : ٣٩٣ .

١١ ــ المرجع السابق ؛ ص : ٥٣٩ .

١٢ ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ؛ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٧٢ .

١٣ ــ المرجع السابق .

١٤ ــ المرجع السابق .

١٥ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٧٣ .

١٦ ــ المرجع السابق .

١٧ ــ المرجع السابق .

١٨ ــ المرجع السابق .

١٩ ــ المرجع السابق .

٢٠ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٧٤ .

٢١ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٧٨ .

٢٢ ــ المرجع السابق ؛ ص ١٧٩ .

٢٣ ــ المرجع السابق .

٢٤ ــ المرجع السابق .

٢٥ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٨١ .

٢٦ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٧٩ .

٢٧ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٨٥ .

٢٨ ــ المرجع السابق .

٢٩ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٨٩ ــ ١٩٠ .

٣٠ ـ Michael Schmidt : An Introduction to 50 Modern Poets ; Pan Books, London, 1979, p. 214.
٣١ ـ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; Princeton University Press, Enlarged Ed. 1974, p. 18.
٣٢ ـ المرجع السابق .
٣٣ ـ Seven Types of Ambiguity ; Chatto and Windus , London, 3 rd Ed. , 1977 , p. 3.
٣٤ ـ المرجع السابق ؛ ص : ١ .
٣٥ ـ ال « سونيت » (Sonnet) تطلق على القصيدة من ١٢ ـ ١٦ بيت . انظر : Dictionary of Literary Terms , " Versification" .
٣٦ ـ زمن الشعر ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ز ، ص : ١٥٨ ـ ١٥٩ .
٣٧ ـ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .
٣٨ ـ أدونيس : الآثار الكاملة ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، مجلد ١ ، ص : ٣٤١ .
٣٩ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٤١٧ .
٤٠ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٣٦٦ .
٤١ ـ نشرت الورقة بعد ذلك في مجلة « فصول » ، المجلد الرابع ، عدد ٤ ، الجزء الثاني ١٩٨٤ ، ص : ٢٨ ـ ٣٥ .
٤٢ ـ الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ١٨١ .
٤٣ ـ فصول ؛ الجزء الثاني ، مجلد ٤ ، عدد ٤ ، ١٩٨٤ ، ص : ٣١ .
٤٤ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٣٤ .
٤٥ ـ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 833.
٤٦ ـ نعني بالإشارة هنا ما ليس فيها سوى دلالة واحدة معينة لا تقبل التنويع ، ولا تختلف من شخص لآخر . كالإشارة الضوئية في الشارع على سبيل المثال . وما يعنيه للجميع تغير ألوانها من الأخضر إلى أصفر إلى أحمر ، وهكذا .
٤٧ ـ ديوان عبد الوهاب البياتي ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، مجلد ٢ ، ص : ٤٢ .
٤٨ ـ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 835. وانظر أيضا : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ١٩٦ ـ ٢٠٠ .
٤٩ ـ Khalid A. Sulaiman : Palestine and Modern Arab Poetry ; Zed Books, London , 1984, p. 152.
٥٠ ـ Salma Khadra Jayyusi : Trends and Movements in Modern Arabic Poetry ; E. j . Brill, Leiden, 1977, Vol. II, p. 712.
٥١ ـ أحمد عبد المعطي حجازي : السندباد في رحلته الثامنة ، ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ٤١٢ .
٥٢ ـ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ٢٠٣ .
٥٣ ـ الآثار الكاملة ؛ مجلد ١ ، ص : ٢٥٣ .
٥٤ ـ New Larousse Encyclopedia of Mythology ; Hamlyn, London, 13 th Impression , 1978 , p. 45.
٥٥ ـ Bergen Evans : Dictionary of Mythology ; Franklin Watts, London && New York , 1977 , pp. 204.
٥٦ ـ New Larousse Encyclopedia .... , p. 427.
٥٧ ـ ديوان « في انتظار طائر الرعد » .
٥٨ ـ ديوان « منزل الأقنان » ؛ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ص : ٧٣ .
٥٩ ـ الرواية السومرية للأسطورة لم ترجع سبب مقتله إلى الخنزير البري . انظر :
S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology ; Penguin Books , London 1976 , pp. 20 — 23 , 39 — 41. وكذلك ؛
J. G. Frazer : The Golden Bough ; The Macmillan Press , London , 1967 , pp. 426 — 457 .
٦٠ ـ S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology , pp. 84 — 86.

٦١ ـ ديوان « على قمة الدنيا وحيدا » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٥٣ .
٦٢ ـ إن عقد عقدة في خيط أو حبل ، أو فك مثل تلك العقدة ، للتأثير في المحيط المادي لشخص ما ، لجلب الخير أو الشر ، من العادات التي لعبت دورا كبيرا في معتقدات كثير من شعوب الشرق الأوسط ، وشعوب أوروبا أيضا . انظر :
T. M. Johnstone : "Knots and Curses" , Arabian Studies, (London) , III , 1976 .
٦٣ ـ على قمة الدنيا وحيدا ؛ ص : ٣٨ .
٦٤ ـ حول هذه الأسطورة ، انظر : The Golden Bough ; pp. 485 — 505 وكذلك : Middle Eastern Mythology ; pp. 67 — 70 .
٦٥ ـ على قمة الدنيا وحيدا ؛ ص : ٥٤ .
٦٦ ـ ديوان عبد الوهاب البياتي ؛ مجلد ٢ ، ص : ١٥٣ ـ ١٥٤ .
٦٧ ـ ديوان خليل حاوي ؛ ص : ٣٠٧ ـ ٣٦٣ .
٦٨ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٣٢٣ .
٦٩ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٣٦٠ .
٧٠ ـ إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ؛ سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص : ١٥٤ .
٧١ ـ الآثار الكاملة ؛ دار العودة ، بيروت ، ص ٢ ، ١٩٧١ ، مجلد ٢ ، ص : ٣٦٣ ـ ٤٠٣ .
٧٢ ـ Encyclopedia of Islam, E. J. Brill , Leiden , 1978 (New Ed.) , Vol. III (Husayn) .
٧٣ ـ Kamal Abu Deeb : "Adonis and the New Poetry" Gazelle Review (London) , No . 3 , 1977 , p. 44.
٧٤ ـ أدونيس : الآثار الكاملة ؛ مجلد ٢ ، ص : ٣٨٦ .
٧٥ ـ الشعر الحديث في الأردن ؛ مختارات ١٩٨٢ ، منشورات دار البيرق ، عمان ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥ ـ ٥٨ .
٧٦ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٥٥ .
٧٧ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٥٦ .
٧٨ ـ أحمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ؛ دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ١٧١/٣ .
٧٩ ـ ديوان « جهات الروح » ، منشورات عربسك ، حيفا ، ؟ ١٩٨٣ ، ص : ٥ ـ ٣٨ .
٨٠ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٣٦ .
٨١ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٣٨ .
٨٢ ـ ديوان صلاح عبد الصبور ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ١٤ ـ ١٨
٨٣ ـ Palestine and Modern Arab Poetry ; p.152.
٨٤ ـ عدد ١ (كانون الثاني) ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٤ .
٨٥ ـ عدد ٣ (آذار) ١٩٥٤ ، ص : ٦٣ .
٨٦ ـ العدد السابق ؛ ٤٨ .
٨٧ ـ العدد السابق ؛ ص : ٤٦ .
٨٨ ـ انظر : سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ؛ دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ . علي عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ؛ دار ثابت ، القاهرة ، ١٩٨٤ . عبد الجابر السامرائي : « ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية » ، مجلة الآداب ، عدد مارس وابريل ، ١٩٧٧ .
٨٩ ـ علي عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ؛ ص : ٤٨ .
٩٠ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٩٠ .
٩١ ـ ديوان خليل حاوي ؛ ص : ٤١٣ .
٩٢ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٢٢٥
٩٣ ـ المرجع السابق ؛ ص : ٢٧٠ ـ ٢٧١ .
٩٤ ـ خالد مصطفى خالد : « قافلة في المتاهة » ، الآداب ، عدد ١٢ ، ١٩٦١ ، ص : ٤٦
٩٥ ـ ديوان عبد الوهاب البياتي ؛ مجلد ١ ، ص : ٦٢٦ .

٩٦ ــ مجلة المهد (عمان) ، العدد الخامس ، السنة الثانية ، ١٩٨٥ ، ص : ١١٢ .
٩٧ ــ عز الدين المناصرة : الخروج من البحر الميت ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص : ٢٦ .
٩٨ ــ ديوان « أنشودة المطر » ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٦٥ .
٩٩ ــ وردت في السور الكريمة التالية : الأعراف ــ التوبة ــ هود ــ إبراهيم ــ الإسراء ــ الحج ــ الفرقان ــ الشعراء ــ النمل ــ العنكبوت .
١٠٠ ــ أدونيس : الآثار الكاملة ؛ مجلد ١ ، ص : ٤١٣ .
١٠١ ــ أمل دنقل : الأعمال الكاملة ؛ منشورات مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت . ص : ٢٢٤ .
١٠٢ ــ فدوى طوقان : ديوان فدوى طوقان ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص : ٤٨١ .
١٠٣ ــ بدر شاكر السياب : ديوان « أنشودة المطر » ؛ ص : ١٢٥ .
١٠٤ ــ محمود درويش : ديوان « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق » ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٠ ، ص : ٥ .
١٠٥ ــ محمود درويش : من قصيدة « لا تصدق فراشاتنا » ، مجلة « الكرمل » ، عدد ١٠ ، ص : ٤٨ .
١٠٦ ــ صلاح نيازي : كابوس في فضة الشمس ؛ بغداد ، ١٩٦٢ ، ص : ١٦ .
١٠٧ ــ أدونيس : زمن الشعر ، ص : ١٧ .
١٠٨ ــ محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية ؛ وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٣ ، ص : ١٠ .
١٠٩ ــ المرجع السابق ؛ ص : ١٤ .
١١٠ ــ الموازنة ؛ ص : ٤٢٦ .
١١١ ــ المرجع السابق ؛ ص : ٤٢٨ .
١١٢ ــ المرجع السابق ؛ ص : ٢٩٧ .
١١٣ ــ المرجع السابق ؛ ص : ٢٩٩ .
١١٤ ــ انظر المرجع السابق ، ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات ، ص : ٢٦١ ــ ٢٨١ .
١١٥ ــ منهاج البلغاء . . . ؛ ص : ١٧٣ .
١١٦ ــ زمن الشعر ؛ ص : ٤٠ .
١١٧ ــ ديوان إيليا أبي ماضي ؛ دار العودة ، بيروت ، د . ت . ص : ٤١٤ .
١١٨ ــ الشوقيات ؛ دار العودة ، بيروت ، د . ت . الجزء الثاني ، ص : ٢٤ .
١١٩ ــ الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٣٥٨ .
١٢٠ ــ المرجع السابق ؛ ص : ٤٩٧ .
١٢١ ــ المرجع السابق ؛ ص : ٢١٢ .
١٢٢ ــ لسان العرب ، مادة « بهم » .
١٢٣ ــ ديوان المتنبي ؛ تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ٢٢٧/١ .
١٢٤ ــ المرجع السابق ؛ ١٠٧/٤ .
١٢٥ ــ أطلق النحاة على الحالات التي يجوز فيها إرجاع الضمير على مرجع متأخر مواضع التقدم الحكمي . انظر : عباس حسن : النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ٢٥٩/١ ــ ٢٦٠ .
١٢٦ ــ ديوان خليل حاوي ، ص : ١٣٧ ــ ١٣٨ .
١٢٧ ــ انظر : « المراجع والبنية في قصيدة الجسر » ، « الفكر العربي المعاصر » ؛ عدد ٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص : ٦٩ .
١٢٨ ــ ديوان أبي القاسم الشابي ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ٣٥٠ ــ ٣٥١ .
١٢٩ ــ ديوان البياتي ؛ مجلد ٢ ، ١٥٣ ــ ١٥٥ .
١٣٠ ــ عباس حسن : النحو الوافي ؛ ٤٢٣/١ .
١٣١ ــ سورة المزمل ، آية ١٥ ــ ١٦ .
١٣٢ ــ ديوان « قمر شيراز » ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص : ٢٤ .
١٣٣ ــ عباس حسن : النحو الوافي ؛ ٤٢٤/١ .
١٣٤ ــ سورة التوبة ، آية ٤٠ .
١٣٥ ــ ديوان « أنشودة المطر » ؛ ص : ٩٨ .
١٣٦ ــ عباس حسن : النحو الوافي ؛ ٤٢٤/١ .
١٣٧ ــ سورة المائدة ، آية ٣ .
١٣٨ ــ جورج دميان : « المراجع والبنية . . . » ، ص : ٦٩ .
١٣٩ ــ الآثار الكاملة ؛ مجلد ١ ، ص : ٤٤٧ .
١٤٠ ــ المرجع السابق ؛ ٤٧٨ .
١٤١ ــ المرجع السابق ؛ مجلد ٢ ، ص : ٢١٣ .
١٤٢ ــ الموازنة . . . ؛ ص : ٢٦٦ .
١٤٣ ــ منهاج البلغاء . . . ، ص : ١٧٣ .
١٤٤ ــ كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ؛ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٦ ــ ٣٧ .
١٤٥ ــ الرحلة الثامنة ؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص : ١٣٨ .
١٤٦ ــ المرجع السابق ، ص : ١٣٩ .
١٤٧ ــ عائشة الخواجا الرّازم : الرأى الثقافي ، جريدة الرأى (عمان) ، الجمعة (١٩٨٤/١١/٣٠) .
١٤٨ ــ الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٢١٢ .
١٤٩ ــ المرجع السابق ، مجلد ٢ ، ص : ١١٤ ــ ١١٧ .

سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور

محمد العبد

١ - يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين . وقد أسهم بنصيب عظيم فى حركة التجديد الشعرى شكلا ومضموناً ؛ وحظى شعره - لقيمته الفنية العالية ، ومحتواه الأيديولوجى المتميز - بدراسات نقدية كثيرة شغلت زوايا فنية مختلفة ، كالتجديد فى المضامين والموسيقى . . إلخ . ، ولكنه - فى مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى البحث اللغوى والأسلوبى المتخصص . ولا يكاد الحديث عن لغة صلاح عبد الصبور يعدو - حتى الآن - إشارات وملحوظات سريعة مجملة ، ترتبط - فى مجموعها - بالنظر النقدى أكثر من ارتباطها بالتحليل اللغوى والأسلوبى بالمعنى الدقيق .

ولا أستطيع هنا أن أزعم أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً لخصائص الاستخدام اللغوى فى شعر صلاح عبد الصبور ، وإنما هى - بالأحرى - مدخل لعرض بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية فى شعره ، وتحليلها فى ضوء الدراسات الحديثة فى علم الأسلوب .

٢ -

إن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها ، ولكنها - فى جوهرها - تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع . واللغة المستخدمة - على هذا النحو - تمثل أسلوبا بعينه . فالأسلوب هو ما يبدو فى العمل اللغوى من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية فى اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة(١) . وإذا كان علماء اللغة يهتمون بجميع أنماط التنوع اللغـوى linguistic variation ، كـالتنـوع التاريخى والإقليمى والاجتماعى ، فإن الأسلوب يعد أحد أنماط هذا التنوع . إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر فى اللغة(٢) .

ويعنى التحليل - فى جوهره - بتحديد السمات الأسلوبية stylistic features للنص أو النصوص المدروسة . وتتميز هـذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا ، ولها أهمية خاصة فى تشخيص الاستخدام اللغوى عند المبدع .

وتقوم دراستنا للسمات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعتين متكاملتين :

(الأولى) : الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية ، وتعرف باسم stylistic stimuli . وقد يلجأ الباحث اللغوى الأسلوبى إلى الإحصاء ؛ لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغـوية الأسلوبيـة : قلة وكثرة . وهـو يستعين فى ذلـك بالدراسة الأدبية التى تساعده على تحديد النص المعيار norm الـذى يقارن به نصه المدروس . ويكون النص المعيارى بمثابة الخلفية للنص المدروس . وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساسا للمقارنة(٤) .

و(الثانية) وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمـالية لتلك المثيـرات(٥) . ويضاف إلى ذلـك تحديد قيمها الأسلوبية فى إبداع المعنى ، سواء من خلال الصيغ التى تصاغ فيها الخبرات والتجارب ، أو من خلال التراكيب اللفظية ، التى تقدم إمكانـات مساعـدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ فى وحدة عليا(٦) .

وقد حدد زايدلر Seidler ثلاثة شروط لبيان نظام القيمة :

(١) الانـطلاق من معرفـة اللغة ؛ فعن طـريق اللغة ذاتهـا يمكن - بحق - الاقتراب من القيم الأسلوبية ، بوصفها صياغة للشعـور الإنسانى بالعالم .

(٢) تأمل الجانب الإنسانى فى صورته اللغوية ، لا تأمل اللغة بوصفها بنية شكلية منفصمة عن صورتها الإنسانية ، أو تأملها ، بوصفها نظاما من العلامات Zeichen ، تمثل مواضعات لغوية خارجية .

(٣) النظر إلى فن اللغة Sprachkunst ، بوصفه منظومة من الطاقات الأسلوبية والعناصر الأسلوبية Organismus von Stilkräften und Stilelementen[٧] .

٣ -

ويمكن تحديد العناصر والمثيرات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور فى النقاط التالية :

(١) التثنية .
(٢) التأنيث .
(٣) التصغير .
(٤) الفعل .
(٥) الصفة وقيمتها الأسلوبية فى المزاوجات المجازية .
(٦) رمزية الألوان .
(٧) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية .
(٨) مزاوجات اسمية خاصة :
(٩) التأثر بلغة الحياة اليومية .
(١٠) التكرار وقيمته الأسلوبية .

وغنى عن البيان أن تلك المثيرات تختلف فيما بينها فى معدلات تكرارها ، وفى قيمتها الأسلوبية على النحو الذى نراه فى تفصيل كل عنصر أو مثير منها على حدة ، وذلك فى ضوء المفاهيم والأفكار السابقة .

(أولا) القيمة الأسلوبية للتثنية :

يدخل المثنى فى المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد Number-Category . ولا يدل المثنى فى الاستخدام اللغوى فى شعر صلاح عبد الصبور دائما على الاثنين دلالة إخبارية مجردة محددة ، ولكنه يخرج عن ذلك - فى حالات غير قليلة نسبيا (بلغت معدلات تكرارها على هذا النحو حوالى ١٧ مرة) - إلى صورتين اثنتين :
(الأولى) دلالة المثنى على أكثر من واحد دلالة مطلقة .
(الثانية) قد يحمل المثنى قيمة أسلوبية بارزة ، تعبر عن الرغبة فى المشاركة والنفور من التوحد ، وعدم الاكتفاء بالمفرد .

ومن النوع الأول قوله :
صنعت لك
عرشا من الحرير . . . مخمل
نجرته من صندل
ومسندين تتكى عليهما
وبجة من الرخام ، صخرها الماس
جلبت من سوق الرقيق قينتين
قطرت من كرم الجنان جفنتين
والكأس من بلور[٨] .

أوقوله :
لا ، لا تنطق الكلمة . . .
حتى ولو ماجت بوجه النيل
أنسامُ ليلة صيف
حتى ولو رفت على أرغول
محرورةً ، نغمه
حتى ولو فى الرمل خطّ الإلف
حرفين ملويين[٩] .

أوقوله :
يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفة
تنبت فى الصحراء لوسكبتُ دمعتين[١٠] .

فلايراد بالمثنى هنا العدد المحدد بالاثنين ، وإنما يعنى - فيما أرى عدداً ما من الأشياء أو بعضا منها . ومن النوع الثانى قوله :
لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صفيتا من الرمال والمحار
توجتا سبيكة من النهار والزبد
أسلمتا العنان للتيار
. . . .
لو أننا كنا نجيمتين جارتين
من شرفة واحدة مطلعنا
فى غيمة واحدة مضجعنا
نضىء للعشاق وحدهم وللمسافرين
نحو ديار العشق والمحبة[١١] .

فالإلحاح على صيغة المثنى انعكاس للرغبة فى المشاركة والنفور من التوحد .

ولا شك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثنى على هذا النحو - فى بعض الأحيان - تأثراً باستخدامها فى نحو العامية ، التى ينصرف المثنى فيها ، أحياناً ، إلى الدلالة على ما زاد عن واحد زيادة مطلقة ، دون التقيد بدلالة المثنى المألوفة فى العربية . وقد نرى ذلك فى قوله مثلا :
يطيب لى فى آخر المساء أن أقول كلمتين
شفاعة أرفعها إليك يا سيدة النساء
الحب يا حبيبتى أغلى من العيون
صونيه فى عينيك واحفظيه[١٢] .

(ثانيا) القيمة الأسلوبية للتأنيث :

فضلا عن انتشار الكلمات المؤنثة فى شعر صلاح عبد الصبور ، على نحو استخدامها فى اللغة ، مثل : (طينة) و(حبوة) ونحوهما ، نلاحظ ظاهرة أخرى هى تأنيث ما ألفت اللغة استخدامه مذكراً فحسب .

ومن تأنيث المذكر (بحر) فى قوله :
وكانت السماء بحرة تموج بالحنان
والشمس والهلال فى الخضم زورقان[١٣] .

وتأنيث المذكر (بدر) فى قوله :
يا عجبا ، كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد

كأن منديل الشفق
دمه
كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه
كأن ظلمة المساء معطفه
وبدرة السنا أزرار سترته[١٤] .

وتأنيث المذكر (شعاع) فى قوله :

وقيل لكم :
بأن حياتكم جسر ، وأن بقاءكم مسطور
خطى تخطى بميقات إلى دار ببابين
نطوف بها كومض شعاعة العين[١٥] .

بل قد يتعدى تأنيث المذكر إلى تأنيث المؤنث فى الأصل ؛ ومن ذلك تأنيث (كأس) فى قوله :

وأنت يا حبيبى أسقينى خمره
فى كاسة مدوّره[١٦] .

ولا شك أن هذه الظاهرة ترتبط بالظاهرة التالية وهى التصغير ؛ فإذا كان (دال العاطفة) فى التصغير هو الياء ، فإن (دال العاطفة) فى التأنيث هو التاء ، لا سيما إذا أنث المذكر . وليس التأنيث والتصغير إلا وجهين لقيمة أسلوبية واحدة هى التأثير وإثارة العاطفة عن طريق تأكيد الميل إلى ما قل وصغر ورق وحبّب إلى النفس ، فى مقابل الإعراض عن وسائل تأثيرية أخرى ، كالتكثير والتفخيم والتهويل .

(ثالثا) القيمة الأسلوبية للتصغير :

يلاحظ الباحث فى العربية الحديثة - على مختلف مستويات الاستخدام اللغوى - قلة الاعتماد على التصغير ، ومن ثم قلة تردد الألفاظ المصغرة . وكثيرا ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ، حتى فى لغة الشعر الحديث ذاته . وفى ضوء ذلك ، فإنه يسهل علينا ملاحظة تردد الألفاظ المصغرة والتنبه إليها ، لا سيما إذا ارتفع معدل تكرار هذه الألفاظ ارتفاعا نسبيا (بلغ حوالى ١٣ مرة) . والحق أن التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور لم يخرج عن أغراضه المألوفة ، كالتدليل والتمليح[١٧] ، والتقليل[١٨] والتعظيم[١٩] ، وإفادة قرب الزمان أو تقليله[٢٠] ، وتقليل عدد المصغر[٢١] ، وإفادة صغر الحجم[٢٢] ، وإن كانت هذه الأغراض فى ذاتها تعبر عن تعدد القيم الأسلوبية للتصغير .

ولا يتجلى دور التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور فى التعبير عن تلك الأغراض بقدر ما يتجلى فى اختياره المصغر وإيثاره إياه على نظيره غير المصغر . وهذا الاختيار دليل على تمتع الشاعر بحس لغوى مرهف ، والإيثار دليل على تمتعه بحس لغوى واع . ويستطيع الشاهد التالى أن يوضح ذلك ويبرهن عليه :

الصبح يدرج فى طفولته	والليل يجبو حبو منهزم
والبدر لملم حول قريتنا	أستار أوبته ، ولم أنم

* * *

ونجيمة تغفو بنافذتى	لحظت شرودى لحظ مبتسم[٢٣]

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) بدلا من (نجمة) بقصد التعبير عن تولى الليل ونجومه الظاهرة .

ويرتبط بظاهرة التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمة (صغير) ومؤنثها ؛ كالبستان الصغير[٢٤] ، والفرش الصغير[٢٥] ، والفراش الصغير[٢٦] ، والمسيح الصغير[٢٧] ، والأذن الصغيرة[٢٨] .

وقد تخرج هذه الكلمة عن مألوف استخدامها فى التعبير عن الحجم ، أو الاتساع ، أو الصغر فى مقابل الكبر ، إلى التعبير عن الضعف فى مقابل الشدة ، ومن ذلك (سحبة صغيرة) فى قوله :

يهز قلبنا الحنينُ ، يا علم
فى سحبة صغيرة من طرفك المعقود[٢٩] .

واستخدام الصفة هنا ، للدلالة على هذا المعنى ، مألوف تماما فى لغة الحديث اليومى .

(رابعاً) القيمة الأسلوبية للفعل :

تدل نسبة الفعل إلى الصفة Verb-Adjective Ratio - كما أثبتت معادلة بوزيمان Busemann - على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات فى النصوص الشعرية ، فى مقابل انخفاضها فى النثر[٣٠] .

وقد تشكلت معادلة بوزيمان فى إطار أحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة النفسى Psycholinguistics . « وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفى عند الأفراد ، خاصة فى بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة ، مثل الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم توخى الدقة فى التعبير »[٣١] .

وقد حاولت تطبيق هذه المعادلة على بعض العينات المختارة اختياراً عشوائياً من شعر صلاح عبد الصبور . وبلغ عدد القصائد إجمالاً ١٢ قصيدة . وهى الملك لك ، ورسالة إلى صديقة ، من ديوان (الناس فى بلادى) ، والظل والصليب ، وأغنية خضراء ، من ديوان (أقول لكم) ، وأغنية للقاهرة ، وحكاية قديمة ، من (أحلام الفارس القديم) . وانتظار الليل والنهار ، ومذكرات رجل مجهول ، ورؤيا ، من (تأملات فى زمن جريح) ، وتأملات ليلية ، وتوافقات ، وتنويعات ، من ديوانه (شجر الليل)* .

وإنما أكثرنا من عينات الديوانين الأخيرين لمقارنة معدلات تكرار الفعل ونسبته الى الصفة فيهما ، على أساس أنهما يمثلان إنتاجه فى المرحلة الأخيرة ، ولتشابههما الواضح فى المضمون والصياغة ، واختلافهما عن دواوينه الأولى التى تمثل إنتاجه فى المرحلة الأولى والمتوسطة .

وتحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو التالى :

$$ن\ ف\ ص = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

وقد أثمرت الإحصاءات الإجمالية عن النتائج التالية :

[١] الناس فى بلادى + أقول لكم + أحلام الفارس :

* لم تشتمل هذه الدراسة على الديوان الأخير للشاعر (الإبحار فى الذاكرة) ١٩٧٩ [المؤلف] .

متوسط ن ف ص = ٣٣١ / ١٥٥ = ٢,١ تقريبا

[٢] تأملات فى زمن جريح + شجر الليل :

متوسط ن ف ص = ٣٠٣ / ١٨٤ = ١,٦ تقريبا

وهكذا يبرهن الإحصاء - فى حدود العينات المختارة للاختبار - على صحة معادلة بوزيمان .

ويمكن أن يستنتج من هذا الإحصاء ما يلى :

(١) ارتفاع معدلات ن ف ص ارتفاعاً واضحاً فى جميع المراحل ، فمتوسط النسبة فى الدواوين الثلاثة الأولى هو ٢,١ تقريبا ، وفى الديوانين الأخيرين ١,٦ تقريبا .

(٢) ارتفاع معدلات تكرار الصفة فى الديوانين الأخيرين من شعر صلاح عبد الصبور ، عنها فى الدواوين الثلاثة الأولى وهذا مما أدى إلى انخفاض ن ف ص فى هذين الديوانين .

(٣) يتطابق انخفاض ن ف ص فى الديوانين الأخيرين مع ما بينهما من علاقة حميمة فى المضمون والصياغة ، حيث ينزع شعره فيهما إلى التأمل ، وإعمال الذهن ، وإبراز الفكرة الفلسفية ، والحرص على تحديد أنواع الأشياء عن طريق الوصف .

(٤) ويمكن أن يستنتج من انخفاض ن ف ص فى الديوانين الأخيرين عن الدواوين السابقة ، تمتع الشاعر فى أواخر عمره بالاستقرار العاطفى والانفعال الهادىء . أو بعبارة أخرى : يمكن أن يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والعقلانية فى المرحلة الأخيرة على حساب الحركية والعاطفية .

ومهما يكن من أهمية هذه المعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها بالتطبيق ، فلا شك أن القيمة العددية للفعل تظل عاجزة عن التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوى عند الشاعر ، حتى يسندها الكشف عن مدى تميزه من الشعراء ، أو على الأقل ، عن مدى نجاحه فى توظيف (الفعل) للتعبير عن قيم أسلوبية مختلفة .

إن للفعل فى شعر صلاح عبد الصبور أهمية خاصة ؛ فهو يحاول - من حيث البنية - الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية معينة ، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة ، باشتقاقها من الأسماء الجامدة . وهو يعتمد على الفعل كثيرا - من حيث الدلالة - فى إبداع المعنى ، سواء باستخدامه استخداماً حقيقيا أو استخداما مجازيا :

(١) يميل صلاح عبد الصبور إلى تضعيف صيغة (فَعَل) مخففة العين ، كالفعل (طَنّنَ) فى قوله (عن أمه) :

وتهتف إن عثرتْ رجليه
والله أرّق الصيفُ أجفانيه
وإن طنّنت نحلة حوليه
باسم النبى[٣٢] .

ومن أمثلة ذلك أيضا استخدام (غلّل) فى مقابل (غلّ) كما يدل (اسم المفعول) فى قوله :

صديقتى
عمى صباحا ، إن أتاك فى الصباح
هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض
وادعى له إلهك الوديع أن يشفيه
وسامحيه ، كيف يرجو أن ينمق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كئيب ؟
فقلبه كسير
وجسمه مغلّل إلى فراشه الصغير[٣٣] .

فاستخدام طنّن < طنّ ، وغلّل < غلّ (بالتضعيف) ، يعطى التعبير قيمة أسلوبية واضحة ؛ فهو يعبر عن القوة ويدل على شدة الحدث ؛ ولذلك فهو - كما يقول فندريس - يعبر عن قيمة انفعالية واضحة جداً[٣٤] .

(٢) حاول الشاعر ابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق الاشتقاق . ويدخل ذلك تحت ظاهرة (التجديد اللغوى Neologismus) ، التى تشتمل على الكلمات الجديدة والأبنية الجديدة . إن هناك تجديدات يشيع استخدامها ، دون القصد إليها على أنها تجديد أسلوبى Stilistischer Neologismus[٣٥] . وفى مقابل ذلك ، نجد نمطا آخر من التجديد اللغوى الذى تمثله الأبنية العرضية الفردية عند كاتب بعينه Okkasionelle, individuell Bildungen . وترتبط هذه الأبنية بنص معين ، ولا تحتاج إلى أن تدخل فى الثروة اللفظية للنظام اللغوى Wortschatz des Sprachsystems . ولهذه الأبنية تأثير تعبيرى expressiv ينبع من تأثير جدّتها Neuheitseffekt[٣٦] .

وتلعب التجديدات اللغوية الفردية العرضية دوراً خاصاً فى الشعر ، وتعد أحد عناصر اللغة الفنية Künstlerische Sprache - وتجذب الكلمة الجديدة القارىء أو السامع بوصفها صورة قوية Kräftiges Bild ، وتداعيا غير متوقع unerwartete kombination . إنها تؤثر فى إحساسنا تأثيرا أقوى من القوالب الشائعة المألوفة[٣٧] .

ومن أهم الصيغ الفعلية الجديدة التى ابتكرها صلاح عبد الصبور عن طريق اشتقاقها من الاسم الجامد ، الفعل (تجهنم) من (جهنّم) فى قوله :

ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور ،
فيعريه ،
لا يحيا حب غوّار فى بطن الشك أو التمويه

. . . . . .

أشباح الماضى بئس الرؤ يا حين تجهنمها الغيره
فإذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا
ظلنا ما مات يكفن فى الكلمات الحلوة[٣٨] .

والحق أن هذا الاشتقاق اشتقاق (صبورى) محض ، ولا أعرف أحداً من الشعراء استخدمه قبله .

وهناك اشتقاقات أخرى يشترك فيها صلاح عبد الصبور مع غيره من الشعراء ؛ ومن ذلك اشتقاق الفعل (برْعَمَ) و(تَبَرْعَمَ) من الاسم (بُرْعم) فى قوله :

قضت ! قضت !
وعن ديارنا مضت

من بعد ما تكوّر النهدُ
وبرعمت عليه وردةٌ ، وسال شهدُ(٣٩)

وقوله :

يا أملا تبسما
يا زهرا تبرعما

. . . .

قلبى فريد
يخور فيه جرحه المديد(٤٠) .

ومن تلك الاشتقاقات الجديدة أيضا اشتقاق الفعل (طَلْسَمَ) من الاسم (طلّسم) فى قوله :

جاء الزمن الوغد
صدىء الغمد
وتشقق جلد المقبض ثم تخدّد
سقطت جوهرق بين حذاء الجندى الأبيض
وحذاء الجندى الأسود
علقت طينا من أحذية الجذ
ففقدت رونقها
فقدت ما طُلسِم فيها من سحر مفرد

. . . .

آه يا وطنى !(٤١)

وكما قلت ، فإنه يصعب نسبة هذه الاشتقاقات الجديدة إلى صلاح عبد الصبور ؛ فقد وردت أمثالها عند شعراء آخرين . ومن ذلك مثلا (بَرْعَمَ) التى وردت فى قول بدر شاكر السياب :

أواه لو يفيق
إلهنا الفتىُّ ، لو يُبَرْعِمُ الحقول(٤٢) .

إن هذه الاشتقاقات ترجع الى أصل معروف ، وعلاقة الربط بين الفرع والأصل هنا واضحة قوية . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمشتق الجديد من توليد غير المعروف من المعروف ؛ فسمات الجدّة والطرافة فى ذاتها ، تعد قيمة أسلوبية مهمـة ، من حيث غرابتهـا وإدهاشهـا ومفاجأتها القارىء أو السامع . وهى تدهشنا وتبهجنا دهشة الـوليد الأول وبهجته ، لا سيما إذا كانت مقبولة غير ممجوجة . وهذا ما نجده هنا فى الفعل (جَهْنَمَ) مثلا ، فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث فى كيفية بذاتها ، لا يغنى عنها فعل آخر ، ولا يستطيع أن يحمل القيمة الشعورية نفسهـا ، مهما كـانت دلالته عـلى الشدة والقـوة ، مثل : التهب ، واضطرم ، ونحوهما ، لارتباط الأصل نفسه - وهو الاسم (جهنم) - فى الذهن والوجدان بدلالة أقوى من ذلـك وأشد . إن ذلك يرجع - كما قلنا - إلى بقاء الأصل نواة المعنى Sinnkern .

(٣) وكـذلـك حـاول الشـاعـر تـوسيـع دلالـة بعض الأفعـال ، باستخدامها بمعنى آخر غير معناها الأصلى ، ومن ذلك قوله :

كان فجراً موغلا فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب ،
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى(٤٣) .

فالعواء صوت الذئاب ، وقد جعله هنا ، للكلاب أيضا ، بالرغم من وجود صوت (النباح) . وبين (العواء) و(النباح) وحدة معنوية تجمعهما ، هى الدلالة على الصوت العالى المسموع .

(٤) وقـد يستخدم الشـاعـر الفعـل لتجسيد المعنـوى ، كـالفعـل (أرى) فى قوله :

ومضى عنى ، وراحت خطوته
فى السكون

. . .

ونرى طلعته بين الضباب
وأرى الموت ، فأعوى :
يا أبى(٤٤) .

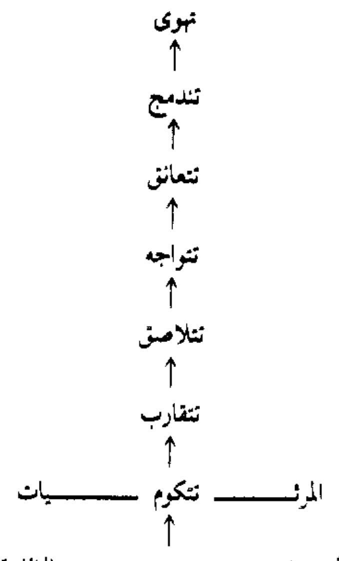
ففى (أرى الموت) تجسيد للموت ، كأنه كائن مدرك بالعين .

(٥) وقد تتوالى الأفعال تواليا ملحوظا أحيانا ، على نحو ما نجد فى المقطع التالى :

لا يمضى زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة
تتكوم عندئذ فى عينىَّ المرئيات
تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق
تتواجه ، تتعانق
تندمج وتهوى فى الأفق المغلق
تبدو كتل أخرى من أركان نائية جهمه
تتكور أجساما
تتكسر جسما جسما ، تتشكل هامات
قامات ، أذرعة ، أقداما
تتقدم نحوى حتى أخشى أن تصدمنى
أتوقف ، لا أدرى ماذا أفعل
فأعود إلى شباكى(٤٥)

والحق أن الذى يلفت نظرنـا هنا أسـاسـاً ، ليس التـوالى الكمى للأفعال ، وإنما التوالى الكيفى ؛ فالفعل فى هذا المشهد ذى الطابع الدرامى ، هو الذى يقود الحركة ، وهى حـركة متـطورة متجددة ، ولكنها لا تتجه - فى تطورها وتجددها - اتجاها أفقيا مسطحا ، وإنما تسير فى خط رأسى أو تصاعدى ؛ إذ لا تعبر الأفعال عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن علاقـة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركه اللاحقة نتيجـة للحركـة السابقة . والأفعال ترسم لنا هذا الخط الرأسى التصاعدى ؛ فأجنحة الظلمة تتمدد ، ونتيجة لذلك تتكوم المرئيات فى عينى الشاعر ، ثم تتقـارب الأجسام ، ثم تتـلاصق ، ثم تتـواجـه ، ثم تتعـانق ، ثم تندمج ، ثم تهوى .

وإذا كان الفعل (تتمدد) هنا يمثل قاعـدة الخط الراسى ، فـإن الفعل (تهوى) يمثل قمته :



أما الحركة فى المرحلة التالية (تبدو كتل . . . إلخ) ، فإن اتجاهها لا يتغير أيضا ، مع سقوط الأجسام - الذى يعبر عنه الفعل (تهوى) - وإنما تتغير صورتها فقط ؛ فإذا كانت الحركة فيما سبق حركة ذاتية ، أو ذات جانب واحد ، بمعنى تغير الأجسام فى ذاتها دون أن يظهر تأثيرها فى نفس الشاعر ، فإن الحركة هنا ذات جانبين :

(أ) جانب ذاتى : يبدو فى انتقال الأجسام - فى المرحلة الجديدة - وتحولها من صورة إلى صورة .

(ب) وجانب موضوعى : يبدو فى نتيجة هذا الانتقال وتأثيره فى نفس الشاعر ؛ وهو خوفه ، وتوقفه عن النظر ، وحيرته ، ثم اختياره العودة .

ولايخلو هذا المشهد من عوامل لغوية أخرى مساعدة ، وتبدو هذه العوامل فيما يلى :

(أولا) التعبير بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة استحضار الحدث .

(ثانيا) إهمال حرف العطف مع الفعل أحيانا (فى مثل : تتواجه ، تتعانق . . . الخ) تأكيدا للإحساس بتغير الحدث - ومع الاسم أحيانا أخرى (فى مثل : هامات ، قامات . . . إلخ) تأكيدا للإحساس بانتقال الجسوم والمرئيات من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا مفاجئا .

(٦) ويستغل الشاعر (الفعل) كذلك فى صنع المقابلة بين الأزمنة ؛ كالمقابلة بين المضارع والماضى فى قوله :

فحين يشيل المساءُ ، يُقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب
يهبّ ثلة الرفاق ، فُضّ مجلس السمر[٤٦] .

حيث نجد المقابلة بين (يهبّ) و(فُضّ) .

أوقوله :

أعود يا صديقى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام[٤٧]

حيث نجد المقابلة بين (أعود) و(لم تدع)

(٧) ويبرز دور (الفعل) - فى استخدامه على المستوى المجازى - فى تجسيد المجرد ، وتصوير هيئته ، مثل (ينقر الوداد) فى قوله عن صديقه :

كان اسمه « نبيل »
وكنت فى محبتى أدعوه بلبل الحبيب
وكان راجف الجناح ، دائب السفر
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادى[٤٨] .

أو (مشى الملالة) كالكائن الحى فى قوله :

طال الكلام . . مضى المساء لجاجة . . طال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس الملالةُ ، والنعاس إلى العيون[٤٩]

هكذا يسهم الفعل فى تجسيم المجردات . وكما يقول زايدلر Seidler ، فإنه عن طريق التجسيم Verdinglichung تتكشف قيم الوضوح وقابلية الشىء للإبصار Werte der Klarheit und Überschaubarkeit[٥٠] .

(٨) وقد يدخل الفعل مع الاسم فى مزاوجة مجازية طريفة ، تعتمد - فى إبداع المعنى - على علاقة (التضاد) بين طرفيها ، مثل (موت الحياة) فى قوله :

. . . . ويظل يسعل ، والحياة تموت فى عينيه ،
إنسان يموت

وعلى محياه القسيم سماحة الحزن الصموت[٥١] .

(خامسا) القيمة الأسلوبية للصفة فى المزاوجات المجازيه :

يلاحظ الباحث فى شعر صلاح عبد الصبور إلحاحه الشديد على خلق المزاوجات اللفظية المبتكرة بين الاسم والصفة ، سواء كان ذلك باستغلال كلمة (حلو) ومقابلها (مرّ) ، أو باستخدام كلمات أخرى كثيرة استخداما مجازيا .

وإذا كانت كلمة (حلو) - التى ترددت فى شعره على نحو ملحوظ - قد استخدمت استخدامها المألوف للدلالة أحيانا على ما يذاق ، مثل (الكأس الحلوة)[٥٢] ، فإن هذه الكلمة قد تزاوجت فى أكثر الأحيان مع ما لا يذاق ، كالمقلتين الحلوتين[٥٣] ، والكلمتين الحلوتين[٥٤] ، والأوقات الحلوة[٥٥] ، والكلمات الحلوة[٥٦] ، والشمس الحلوة كذلك[٥٧] .

وأغلب الظن أن تردد هذه الصيغة واستخدامها على هذا النحو ، إنما هو انعكاس لكثرتها وتغليبها على صفات أخرى فى لغة الحديث اليومى Alltagsrede . ويمكن أن نلحظ ذلك - فى يسر - فى المزاوجتين :

المقلتان الحلوتان	فى مقابل	جميلتين
الشمس الحلوة	فى مقابل	جميلة

كذلك استخدمت الصفة (مرّ) فى بعض المزاوجات اللفظية استخداما مجازيا ، وإن كانت هذه المزاوجات من النوع المألوف فى الشعر العربى فى عصوره المختلفة ، مثل : الفجائع المرة[٥٨] ، والضنى المر[٥٩] .

وإنما يبدو الابتكار والغرابة فى مزاوجات أخرى مثل (الجلال المرّ) فى قوله :

وإن أتانى الموت ، فلأمت محدّثا أو سامعا
أو فلأمت ، أصابعى فى شعرها الجعد الثقيل الرائحة
فى ركنى الليلى ، فى المقهى الذى تضيئه مصابيح حزينة
حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور فى النهار
عينان سوداوان
نضاحتان بالجلال المرّ والأحزان[٦٠] .

وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنا لا فى قدرتها على الجمع بين المجرد والمحسوس تارة ، أو بين المحسوسين تارة أخرى فحسب ، وإنما تتجلى كذلك فى استغلال الشاعر قدراتها الإيحائية ، وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية ؛ (فالجلال المر) ، مثلا ، قد توحى بالأسى واختفاء تجارب غير سارة ، وقد توحى بالإباء والشموخ برغم الحزن ، وقد توحى بالتجمل ورفض الواقع ، وقد توحى بذلك كله ، أو بدلالات أخرى فضلا عن كل ذلك .

وبالإضافة إلى ما سبق ، تتوارد فى شعر صلاح عبد الصبور عشرات المزاوجات اللفظية الوصفية المجازية ، حيث تتمتع الصفة فيها بقدرات إيحائية عالية متعددة . ومن ذلك (الظلمة البلهاء) ، التى توحى بطغيانها وامتدادها وتحديها دون وعى أو ترفق أو رحمة :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد[٦١] .

ومن ذلك أيضا (الزمان الضرير) ، دلالة على ما يلاقيه منه دون وجه حق ، بعد أن فقد هذا الزمان قدرته على التمييز بين الناس والأشياء :

وافرحا . . . نعيش فى مشارف المحظور
نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير[٦٢] .

وتبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية درجة عالية من الإدهاش والغرابة والابتكار على نحو ما نجد فى (الحزن الضرير) [٦٣] ، و(البكاء الضرير)[٦٤] .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جدواها وغايتها بكلمة (عقيم) ، مثل (الحزن العقيم)[٦٥] ، و(الحلم العقيم)[٦٦] ، أو كلمة (مجدب) ، مثل (يوم مجدب)[٦٧] ، أو فقدانها حيويتها وقوتها ونضارتها بكلمة (مقفر) مثل (الضلوع المقفرة)[٦٨] ، أو ضياعها وعدم القدرة على إرجاعها إلى حالها بكلمة (مكسور) مثل (الأمنية المكسورة)[٦٩] ، أو زيادتها وثمالها غير المرغوب فيه بكلمة (مخضل) ، مثل (الجرح المخضلّ)[٧٠] .

وتبدو القيمة الأسلوبية للصفات السابقة فى انطلاق الدلالات الإيحائية المثيرة فى اتجاهات متشعبة متعددة . ويرجع تمتع هذه الصفات بالتعدد فى الدلالة إلى عاملين أساسيين :

(أولهما) المزاوجة بين المجرد والمحسوس فى كثير من الأحيان .
(والآخر) هو عدم تطابق هذه الصفات – بعامة – مع الأسماء تطابقا إخباريا narrative مباشراً ؛ لأنها قد انتزعت من حقولها الدلالية الخاصة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة ، فى شكل مجازى استعارى .

وفضلا عما سبق ، تفصح صفات أخرى عن قدرة إيحائية فائقة فى تصوير الحالات النفسية المعقدة ؛ فقد تعبر عن النفور والضيق والوحشة ، فى مثل (الصمت الراكد) فى قوله :

الصمت راكد ركود ريح ميته
حتى جنادب الحقول ساكتة[٧١] .

و(الخوف الداجى) فى قوله :

آه ،
ليس هو الليل ،
بل الخوف الداجى ،
أنهار الوحشة ،
والرعب المتمدد
والأحزان الباطنة الصخّابة[٧٢] .

وقد تعبر عن الغضب والحزن وعدم الرضا ، مثل (النفس الذابلة) ، فى قوله :

وحينما تهتز أجفانى
وتفلتين من شباك رؤيتى المنحسره
تذوين بين السماء والأرض
ويسقط الإعياء
منهمرا كالمطره
على هشيم نفسى المنكسره
كأنه الإغماء[٧٣] .

و(الرنة المنشرحة) فى قوله :

وربما سألته ، لأنه اتكا ، ومال فوق بعضه ، وزاد :
« وشت بك الأنغام ، أيها الغلام »
(سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)
فى صوتك الخفى رنة منشرحة
مشبوهة القصد ، غريبة المرام[٧٤] .

والحق أن شعرنا العربى قد عرف بعض هذه المزاوجات فى عصوره المختلفة حتى العصر الحديث ، (فالزمان الضرير) عند الشاعر يذكرنا (بالزمان الأعجمى) عند (إيليا أبو ماضى)[٧٥] ، و(الحظ الأعمى) عند (إبراهيم ناجى)[٧٦] . و(الفجائع المرة) و(الضنى المر) ونحوهما عند الشاعر تذكرنا (بالفراق المر) عند أبى تمام[٧٧] ، (والجفاء المر) عند ابن النبيه المصرى[٧٨] . و (اليوم المجدب) عند الشاعر يذكرنا (بالزمن الجدب) عند ابن النبيه أيضا[٧٩] ، و (العمر الجديب) عند ناجى[٨٠] . و (الصمت الراكد) يذكرنا – مع اختلاف الطرف الأول بين المزاوجتين – (بالشمس الراكدة) عند ذى الرمة[٨١] . و(الخوف الداجى) عند الشاعر يذكرنا (بالخطب الداجى) عند شوقى[٨٢] .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، بالرغم من ذلك ، قد احتوى على بعض المزاوجات الطريفة التى لا نكاد نجد لها مثالاً فى شعرنا القديم والحديث ؛ وهى تعد من أكثر المزاوجات فى شعره إثارة وغرابة وجدة وإدهاشاً . ومن ذلك (الصوت الرطب) فى قوله :

وتقدم هذا المحبوب . . الشعر
وبأصابعه فك الختم وأفشى السر
أنشأت أغرد فى صوت بالدمعة رطب
لليل ، وللفجر الغافى بالباب
ولأصحابى[٨٣] .

حيث يتجلى (تراسل الحواس) فى جعل حاصل المزاوجة :
صوت رطب = سمع × لمس .

وكان الشاعر هنا يجعلنا نسمع بأيدينا . وقد يجعلنا نبصر بأيدينا كذلك ، فى المزاوجة (ليل ناعم) فى قوله :

أنا تدفينى الألفاظ الحرى
وتغففنى الألفاظ الباردة الرعناء
لفظ حالم
قد يولد فى ليل ناعم
فى حضن النيل الباسم[٨٤] .

ويتجلى (تراسل الحواس) أيضا فى المزاوجة (كلام مملح) ، حيث يكون السمع باللسان :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم
يسيل من أشداقك الكلام أبيضا ومملحا
كالزبد المسموم[٨٥] .

وغنى عن البيان أن الانتباه ينصرف فى إبداع هذه المزاوجات إلى الصفة أكثر من انصرافه الى الموصوف ، وجعل هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدى إلى تعيين الموضوعات وإدراكها ، وتحقيق هويتها ، وتوسيع معانيها . إنها تلقى على الموصوفات ضوءاً باهراً ، يبرزها ، ويخرجها من حقلها المألوف . ولا ينبغى أن يفهم هذا الكلام - بالطبع - على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة فى ذاتها ؛ لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيحاءات فى حقلها المعتاد . ومعنى ذلك أن الفضل فى إبراز هذه القيمة وإعلائها يرجع الى استخدام الصفة فى مجموعة لفظية مجازية .

وإذا كان المجاز أو الاستعارة فى الشعر ظاهرة أولية و أساسية primäre Erscheinung كما يقول بيرمان Behrmann[٨٦] ، فإن الذى يسترعى الانتباه هنا هو القدرة على خلق الاستعارة الجديدة ، لإبداع المعنى الجديد . وقد اجتهد صلاح عبد الصبور فى إبداع المعنى عن طريق خلق مزاوجات مجازية تسير الصفة فيها فى اتجاه مضاد للموصوف . وبذلك يتخلق معنى بكر لا عن طريق علاقة (المشابهة) التى توجبها البلاغة القديمة[٨٧] ، وإنما عن طريق علاقة (التضاد) بين طرفى المزاوجة : المستعار والمستعار له . ومن ذلك (فرح جديب) فى قوله :

ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثاً من الممات
جذور فرحنا الجديب[٨٨] .

حيث توحى الصفة بفقدان الموصوف ما يجعله كذلك ، من رضا وبهجة وتعلق .

والربط بين لفظين متناقضين Oxymoron فى عبارة وصفية adjectival phrase من السمات التى يعرفها الشعر العالمى المعاصر مثل (الشعلة السوداء) عند راسين Racine ، و(الشمس السوداء)Nerval ، و(الشموس السوداء) عند هوجو Hugo[٨٩] .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذى لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تدل على أن الشاعر قد ارتكز ارتكازا شديدا على المزاوجات المجازية بين الاسم والصفة ، وجعل من هذه المزاوجات وسيلة أسلوبية stylistic device أساسية فى شعره لإبداع الغاية الأسمى : المعنى . ومن حق صلاح عبد الصبور علينا أن نؤكد توفيقه فى ابتكار مزاوجات جديدة ، وفى تفوقه المدهش فى اختيار الصفة للموصوف ومناسبتها له فى ثوب جديد كل الجدة . ويكفى للتدليل على ذلك المزاوجة (هموم معشبة) فى قوله :

الإطار

قلبى الملىء بالهموم المعشبة
وروحى الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتئبة[٩٠] .

حيث توحى الصفة بالكثرة والتشابك وصعوبة الخلاص .

ومن هذا النوع من المزاوجات كذلك (اليأس القاتم) فى قوله :

. . . . . .
ثم يصير الوهم أحلاماً
لأنه مات ، فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء
كأنه أشباح ميتين من أحبابنا
ثم يصير الحلمُ يأساً قاتماً وعارضا ثقيلا[٩١] .

حيث لا تؤكد الصفة هنا معنى الشدة فحسب ، بل تثير - فى الوقت نفسه - الإحساس بالوحشة والضياع وفقدان الرجاء .

والقتامة درجة من درجات اللون . وقد وظفها صلاح عبد الصبور توظيفا رمزيا بارعا على مانرى فى الفقرة التالية .

(سادسا) رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية :

لم تقتصر المزاوجات اللفظية فى شعر صلاح عبد الصبور على الأنماط السابقة ، وإنما تعدتها إلى استغلال الصفات اللونية فى تشكيل مزاوجات تتجلى قيمتها الأسلوبية فى جعل لغته الشعرية لغة رامزة موحية ، لا سيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع فى مزاوجة واحدة . وعدم التوقع هنا يعنى ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفه بها . ولا يشترط فى هذا الموصوف - حينئذ - كونه حسيا أو مجرداً ، فكلاهما وارد فى شعر صلاح عبد الصبور .

ومن أمثلة النوع الأول المزاوجة (خطو مخضر) فى قوله :

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت وولّى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا
وافتقدناه ، وناديناه فى أحلامنا
وانتظرنا خطوه المخضرّ فى كل ربيع
وشكونا جرحه خلاننا[٩٢] .

وتبدو قيمة الصفة اللونية هنا فى خلق دلالات متشعبة غير مباشرة ؛ فالاخضرار رمز البركة والدعة والراحة ، وكأن الخطو المخضر هنا هو الخطو الذى يجلب البهجة والراحة والبركة .

ومن أمثلة النوع الثانى المزاوجة (المحبة الخضراء) فى قوله :

أهل بلادى يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولغوهم بسّام
وحين يسغبون يطعمون من صفاء القلب
وحين يظمأون يشربون نهلة من حب
ويلغطون حين يلتقون بالسلام
ـ عليكم السلام
ـ عليكم السلام
لأن من ذرى بلادنا ترقرق السلام
وفاض من بطاحها محبة خضراء مثل نبتة الحقول [٩٣] .

حيث تكتسب المحبة لوناً يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبركة ونماء وتجدد .

والحق أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون ، فأبدعت ريشته به مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة . ويتجلى هذا بوضوح فى المزاوجة (الأنغام الخضراء) فى قوله :

فى ليلة صيف
وقّع أحد الشعراء البسطاء
أنغاماً ساذجة خضراء
ليناجى قلب الإلف [٩٤] .

فهو يرسم النغم باللون ، أو بعبارة أخرى : يجعلنا نسمعه بالعين .

ويلاحظ الباحث فى شعر صلاح عبد الصبور أن أكثر الألوان تواردا فى شعره هما الأخضر والأبيض ؛ ففضلا عما سبق ، اشترك اللون الأخضر فى مزاوجات مجازية أخرى مثل (بحر السعد الأخضر) [٩٥] وغيرها .

أما اللون الأبيض ، فإن دلالاته العامة هى الصفاء والطهارة والسلام . ولكن هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقا للموصوف فى كل مزاوجة ، مثل (البسمة البيضاء) [٩٦]،أى التى لا رياء فيها ، (والأفراح البيضاء) [٩٧] أى الخالصة التى لا يشوبها شائبة ، و(الرقة البيضاء) [٩٨]،أى الطاهرة العفيفة التى لا خلاعة فيها ولا سخف ، و(البشارة البيضاء) [٩٩]،أى التى تبعث التفاؤل والأمل ، و(الكلام الأبيض) [١٠٠]،و(الألفاظ البيض) [١٠١]،أى التى تنشر فى النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال !

ولا تخلو قائمة الألوان فى شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، وإن كانت مزاوجاته نادرة ، على نحو ما فى (الخوف الداجى) [١٠٢]،التى مرت بنا ، و(الأنغام السوداوية) [١٠٣] .

ومن ناحية أخرى ، تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها فى مزاوجات عدة . وتكاد تتساوى صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها . فمن النوع الأول (الغمامة الشاحبة) [١٠٤] ، و(اليأس القاتم) [١٠٥] . ومن النوع الثانى (الرحمة الزهراء) [١٠٦] ، و(النور الرائق) [١٠٧] .

وإذا كان شعرنا العربى قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ، واعتمد عليها فى إبداع المعنى ، على نحو ما نجد فى (الوصال الأخضر) عند ذى الرمة [١٠٨] ، و(النغمة الخضراء) عند الأعمى التطيلى [١٠٩] ، وابن زيدون [١١٠] ، و(الحق الأبيض) عند البهاء زهير [١١١] ، و(النغمة البيضاء) عند أبى تمام [١١٢] ، و(الأمانى البيض) عند الأعمى التطيلى [١١٣] . . . إلخ ، فإن هناك بعض المزاوجات التى لا نكاد نجد لها مثيلا فى شعرنا ، مثل (النور الصدىء) فى قوله :

أنذرنا من قبل أن يجىء
بأن يوما مجدباً تقدمه
وظل يلتف على أرواحنا
حتى تهتكت خيوط نوره الصدىء [١١٤] .

وتتجلى صورة الإبداع هنا فى نقل صفة (الصدأ) من حقل دلالى يختلف اختلافا تاما عن الحقل الذى تنتمى إليه كلمة (النور) ؛ وهو نقل غير متوقع ، يبعد عن التوارد الذهنى والعاطفى المباشر . فإذا كان (الصدأ) فى المعادن ، فقد عقد الشاعر بينه وبين النور علاقة معنوية ، قد يفهم منها الدلالة على النور الضعيف الباهت ؛ فإذا كان النور يظهر ما تحته أوما حوله ، فهو هنا نور صدىء لا يمكنه ذلك .

(سابعا) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية :

فضلا عن وفرة المزاوجات المجازية التى تبنى من العنصرين : اسم + صفة ، تقابلنا فى شعر صلاح عبد الصبور مزاوجات أخرى تتعاقب فيها الأسماء ؛ وتبنى من اسم + اسم . وتتكون هذه المزاوجات أحيانا من محسوس + مجرد ، مثل (جذور الفرح) فى قوله :

ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثا من الممات
جذور فرحنا الجديب [١١٥] .

و(سيقان الندم) فى قوله :

سوخى إذن فى الرمل ، سيقانَ الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى ، نشدتك الجحيم
وانطفئى مصابح السماء
كى لا ترى سوانح الألم
ثيابى السوداء [١١٦] .

وفيهما يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية فى تشخيص المجرد ، وفى إيثار (الجذور) و(السيقان) ما يوحى بالامتداد والتأصل .

ومن ذلك أيضا المزاوجة الطريفة (أهداب الذكرى) فى قوله :

زرنا موتانا فى يوم العيد
وقرأنافاتحة القرآن ، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناها فى حضن المقبرة الريفية [١١٧] .

حيث توحى كلمة (الأهداب) فيها بحداثة الذكرى وقصرها ومعاودتها مرة بعد مرة (قابل ذلك باستعمال الجذور والسيقان فى المزاوجتين السابقتين) .

وقد تبنى المزاوجةمن : محسوس + محسوس . وإذا كانت المزاوجة من هذا النوع مألوفة أحيانا مثل (أجنحة الظلمة) [١١٨] ، فهى لا تخلو من الجدة والغرابة أحيانا أخرى مثل (عروق الشمس)[١١٩]

(ثامنا) مزاوجات اسمية خاصة :

فضلا عما سبق ، نجح صلاح عبد الصبور فى إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر . وإذا كان لكل كلمة فى اللغة مزاوجاتها المألوفة ، فإن الخيال الشعرى يخرج الشاعر - أحيانا - عن عرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التى لا تترابط قط فى الاستعمال العادى .

وتأخذ هذه العلاقات فى شعر صلاح عبد الصبور أربع صور مختلفة ، هى :

(١) خلق علاقة مناسبة بين طرفى المزاوجة .
(٢) الاعتماد فى إبداع المعنى أحيانا على علاقة التضاد .
(٣) وضع الاسم فى غير موضعه المألوف أحيانا .
(٤) تسمية الشىء بغير اسمه الذى يطلق عليه عادة .

وتتجلى مهارة الشاعر فى خلق علاقة المناسبة فى اختيار الطرف الأول من المزاوجة ، الذى يؤكد معناه معنى الطرف الثانى ويجسم هيئته ، ويحوله من شىء مجرد مدرك محسوس . ومن أمثلة ذلك فى شعر صلاح عبد الصبور المزاوجات التالية :

(أ) (شراع الظن) فى قوله :

نظل حقيقةٌ فى القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يُبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه [١٢٠] .

ففى هذه المزاوجة يفاجئنا هذا التناسب العجيب الذى يخلقه الشاعر بين طرفيها ؛ فالأول يناسب الثانى من حيث دلالته الإيحائية - هنا - على التردد العاصف ، والقلق ، والانتقال من حال إلى حال .

(ب) ومن هذه المزاوجات كذلك (لقم التذكار) فى قوله :

عودوا يا موتانا
سندبر فى منحنيات الساعات هنيهات
نلقاكم فيها ، قد لا تشبع جوعا ، أو تروى ظمأ
لكن لقم من تذكار
حتى ، نلقاكم فى ليل آت [١٢١] .

ولا شك أن هذه مزاوجة (صبورية) بكر ؛ وهى توحى بالتذكر مرة بعد مرة ، كما يضع الأكل فى فمه لقمة بعد لقمة .

وقد يعتمد الشاعر على المزاوجة بين محسوسين ، ولكن تبقى مهارته فى اختيار الطرف الأول ظاهرة أيضا . ومن ذلك (حوائط الظلمة) ، فى قوله :

وهكذا مات النهار
ومال جنب الشمس ، واستدار

. . . .

وانطفأت نوافذ المرضى ، وأنوار الجسور
فى أعين الحراس والمآذن
تكومت حوائط الظلمة فى مداخل البيوت والمخازن [١٢٢] .

حيث يتناسب الطرف الأول مع الثانى ، من حيث دلالته على الانحصار والوقوع فى أسر الظلمة التى تكومت حوائطها .

وقد يجاوز الشاعر - فى إبداع المعنى - علاقة (التناسب) بين الطرفين إلى علاقة (التضاد) ؛ أى الجمع بين الشىء وضده فى مزاوجة واحدة . ومن ذلك (جدول اللهيب) فى قوله :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

. . . .

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولاً من اللهيب .
نملأ منه كأسنا ، ونحن نمضى فى حدائق التذكرات [١٢٣] .

فالمزاوجة هنا لا تأخذ الصورة الطردية : ١ مع ٢ ، وإنما تبدو فى صورة أخرى هى الصورة العكسية : ١ ضد ٢ ؛ فقد جمعت المصاحبة الأخيرة بين الماء (جدول) والنار (لهيب) ، أى جمعت فى الخيال الشعرى بين شيئين لا يجتمعان فى الواقع والطبيعة . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمزاوجة هنا فى تعميق الإحساس بالمعنى عن طريق الجمع بين العناصر المتضادة ؛ فلم يعد (الجدول) - كما نألف - يثير فينا الإحساس بالراحة والسكينة والهدوء العميق ، بل تحول من الاستخدام الجديد إلى مثير للرعب والفزع والعذاب .

ومن علاقة التضاد أيضا المزاوجة (دوامة السكون) ، فى قوله :

أعود يا صديقى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون [١٢٤] .

ففى (دوامة السكون) تتصاحب الحركة مع السكون فى آن واحد ؛ فالسكون هنا ليس سكونا سالباً ، بليداً ، يسمح للشاعر بأن يسمع فيه صوتاً آخر غير صوته هو ، وإنما هو سكون موجب ، حىّ ، متصل ، لا يتوقف . ولا شك أن الخيال الشعرى هو المسئول هنا عن خلق مثل هذه المزاوجات ذات العناصر المتضادة فى الواقع ، وكأن الشاعر يريد أن يولد المعنى من اللا معنى .

وقد يلجأ الشاعر - أحيانا - إلى وضع الاسم فى غير موضعه المألوف . ويبدو ذلك فى منح ما يرى فحسب صوتا مسموعاً ، نحو (حفيف النجوم) ، وكأنه يجمع بين ما يسمع صوته فى الأرض (الشجر) وما يرى سناه فى السماء (النجوم) :

وقالت لى :
بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان
وأن حفيف هذا النجم موسيقى
وأن حقيقة الدنيا ثوت فى كهف
وأن حقيقة الدنيا هى الفلسان فوق الكف [١٢٥] .

وتداخل العناصر الكونية على هذا النحو فى اللغة الشعرية نجده كذلك فى (حقل السماء) ، فى قوله :

وفجأة أورق فى حقل السماء نجم وحيد
ورفّ فى الصمت البليد ريش طائر فريد [١٢٦] .

وتبدو تسمية الشىء بغير اسمه الذى يطلق عليه عادة فى نقل كلمة (الأسراب) من دلالتها على جماعات الطير، إلى الدلالة على الجماعات من الناس كذلك ؛ وهو نوع من توسيع المعنى :

وفى نفس الضحى الفواح
خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات ، والساعين للأرزاق
وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسرابا من العشاق
وفى لحظه
شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأنى امتلأت شعاب القلب بالحكمة [١٢٧] .

وقد يقصد إلى هذا النقل - أحيانا - للتهكم أو الاستهزاء ، كنقل كلمة (ثغاء) التى تطلق على صوت الماعز ، وإطلاقها على أصوات الندامى والمتسكعين :

ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء [١٢٨] .

(تاسعا) التأثر بلغة الحياة اليومية :

يختلف الشعر الحديث عن الشعر التقليدى اختلافاً شديداً فى هذه المسألة . فالشعر الحديث - بعامة - قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثرا واضحا ، سواء على مستوى استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومى ، أو على مستوى العبارات ونظام تركيب الجملة .

والذى لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها ، إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التى عالجها هذا الشعر ؛ فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية ، بما فيها من إحساس بالغربة والضياع والتعقد والاضطراب الفكرى والروحى . ولم يكن مناسبا أن يعبر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية ، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانسية ورموزها . وإنما كان من الضرورى التعبير عن تلك الموضوعات فى إطار واقعية جديدة . فى ضوء ذلك ، كان طبيعياً أن يبحث الشاعر الحديث عن لغة جديدة تستطيع أن تصوغ موضوعاته الحياتية الجديدة . وقد وجد رواد هذا الشعر - ومن أبرزهم صلاح عبد الصبور - فى دعوى ت. س . إليوت T. S. Eliot ما يتمشى مع نزعتهم . لقد انتهى إليوت إلى صياغة قانونه المعروف الذى ينص على :

« إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيرا عن اللغة العادية اليومية التى نستعملها ونسمعها »[١٢٩] .

ولا يعنى هذا القانون بالطبع « أن يكون الشعر نفس الكلام الذى يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث فى عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعراً »[١٣٠] .

لقد أكد إليوت « أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو فى الكلام العادى ، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاصة ، لكن ما يجده فى هذه البيئة هو المادة الغفل التى يجب أن يصنع منها شعره »[١٣١] .

وقد تمثلت هذه الدعوى فى شعرنا الحديث بعامة تمثلا واضحا ، ويقف صلاح عبد الصبور فيها موقفا وسطا ، بين من اعتنق هذه الدعوى على حذر وتحرز من جيل الرواد ، مثل بدر شاكر السياب ، ومن بالغ فى تطبيقها والاعتماد عليها من الأجيال التالية ، أمثال كمال عمار ، وفتحى سعيد وغيرهما[١٣٢] . وإن كان صلاح عبد الصبور قد مال فى ديوانيه (تأملات فى زمن جريح) ، و (شجر الليل) ، إلى اللغة الشعرية المكثفة ، التى لا تأخذ من لغة الحياة اليومية إلا بقدر يسير جدا .

وعلى مستوى الألفاظ المفردة تمتلىء القائمة بألفاظ تتوارد فى لغة الحياة اليومية ، وتنأى عنها لغة الشعر التقليدى غالبا ، مثل : الاستفراغ[١٣٣] ، ورائحة الصديد[١٣٤] ، والذباب[١٣٥] . . . إلخ . أو ألفاظ ترتبط بمعجم اللغة العامية ، ويميل عنها الشاعر التقليدى إلى نظائرها التى لا تكاد العامية تعرفها ، مثل : خلطة[١٣٦] ، وقرف[١٣٧] ، ووساخة[١٣٨] ، والأفعال (باس)[١٣٩] ، و(بصّ)[١٤٠] . . . إلخ .

من ناحية أخرى ، تتكرر فى شعره عبارات التحية والوداع[١٤١] ، وعبارات شعبية أخرى مثل (التبات والنبات)[١٤٢] ، وعبارات تفتتح بها الحكايات الشعبية ، مثل (كان يا ما كان)[١٤٣] ، . . . إلخ .

أما التركيب النحوى فى شعر صلاح عبد الصبور ، فقد تأثر تأثراً واضحا بنحو اللغة العامية . ومن الأمثلة على ذلك الحال المنفى بعد الفعل (مضى) فى قوله :

ومضى « ولا حس ولا ظل كما يمضى ملاك[١٤٤] .

وكأن التركيب هنا مقيس على العبارة العامية (وراح ولا حس ولا خبر) . (وتأمل استعمال الشاعر كلمة « حس » أيضاً بعد (لا) النافية) .

ولعل هذا التأثير قد امتد كذلك إلى توالى الفعلين تواليا مباشرا ، على نحو ما فى قوله :

وقفت أمامكم ورفعت كفى قائلا : هيا
هنا إنسان . . .
يريد يدير فى فكيه ألفاظا يدحرجها إلى الإنسان[١٤٥] .

وذلك كقولنا فى العامية المصرية (عايز يدوّر) ، حيث يستخدم اسم الفاعل بمعنى الفعل .

وأغلب الظن أن الجمع بين (الكاف) و(مثل) فى (كمثل) ، إنما هو من تأثير لهجات الخطاب تأثيرا مباشرا .

ومن ذلك قوله :

عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبى ،
شارد يبكى على دمامة الزمان [١٤٦] .

أوقوله :

لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف فى فضاء الكون . . لا تعنو له جبهه
وتعنو جبهة الإنسان
أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب [١٤٧] .

والحق أن الجمع بين (الكاف) و(مثل) ، أو (الكاف) و(شبه) واقع في الشعر العربي القديم . ومن ذلك قول الأعشى :

كـمـيـت يُـرى دون قـعـر الإنـ
كـمـثـل قـذى الـعـين يـقـذى بهـا [148]

وقوله :

كـون كـمـثـل الـتى إذ غـاب وافـدهـا
أهـدت لـه مـن بـعـيـد نـظرةً جـزعـا [149]

أو قوله :

والأرض حمالة لما حمَّل اللهُ وما إن تردّ ما فعلا
يوما تراها كشبه أردية الخمس ويوما أديمها نغلا [150]

ومع ذلك ، فإنني أحسب أن التأثير المباشر في استخدامها إنما يرجع إلى لغة الخطاب الدارجة ، التي تأتي فيها (كمثل) في آخر الجملة عادة ، نحو : الذهب رخص ، والدولار كمثل !

لقد ترك أسلوب الحديث اليومي والسرد أثره واضحا في (حجم الجملة) عند صلاح عبد الصبور ؛ إنها تطول حيث الاستغراق العاطفي أو التأمل الفكري أو تصيد التفصيلات ، وتقصر حيث الوثبات العاطفية المفاجئة المتقطعة ، والخروج المباشر من فكرة إلى فكرة ، دون التقيد الصارم بالتنظيم والترتيب . ولنأخذ مثالاً على ذلك هذه الأسطر من قصيدة (شنق زهران ١٨ - ١٩) :

١ - وثوى في جبهة الأرض الضياء
٢ - ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تنين له ألف ذراع
٣ - كل دهليز ذراع
٤ - من أذان الظهر حتى الليل ... يالله
٥ - في نصف نهار
٦ - كل هذى المحن الصماء في نصف نهار
٧ - مذ تدلّى رأس زهران الوديع

....

٨ - كان زهران غلاما
٩ - أمه سمراء ، والأب مولد
١٠ - وبعينيه وسامه
١١ - وعلى الصدغ حمامه
١٢ - وعلى الزند أبو زيد سلامه
١٣ - ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
١٤ - اسم قرية
١٥ - « دنشواى »
١٦ - شب زهران قويا
١٧ - ونقياً
١٨ - يطأ الأرض خفيفا
١٩ - وأليفا .

في الأسطر السابقة يمكننا - في يسر - ملاحظة ما يلي :

(١) تطول الجملة في الاستهلال ، والتقديم للحكاية ، ورسم خطوطها العامة ، على نحو ما نجد في الجزء الأول بعامة ، لا سيما الجملة الأولى والثانية ، والجملة التي تشغل السطرين ٦ ، ٧ .

(٢) مع الانتقال المفاجيء من فكرة إلى فكرة بالإخبار والوصف ، تقصر الجملة ، وتبنى - حينئذ - من وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية ، كالجمل : أمه سمراء - الأب مولد - بعينيه وسامه - على الصدغ حمامه .... الخ .

(٣) (القطع) بين عناصر الجملة ؛ وهذا القطع كالوقفة القصيرة التي يقفها المتحدث للتفكير وتصيد ما نقص من كلامه . ونجد ذلك في قوله : شب زهران قويا - ونقيا ، يطأ الأرض خفيفا - وأليفا .

(٤) صياغة التشبيه البليغ عن طريق (القطع) أو الفصل بين المشبه والمشبه به ، كما نرى في السطر الثاني ، الذي يبدو كقولنا : (آدى محمد ماشى هناك ، أسد يهز الأرض) !

(٥) في هذه الجمل القصيرة المتوالية يختزل ما يمكن اختزاله أو إسقاطه من وحدات صرفية اعتماداً على دور السياق في الإفهام والتوصيل . ومن ذلك الضمائر وحروف العطف والأسماء الموصولة ، أي الأدوات اللغوية الرابطة . ويبدو ذلك في العبارات : تحت الوشم - نبش كالكتابة - اسم قرية - دنشواى ، في مقابل : [نبش كالكتابة هو (بمثابة) اسم قرية (تدعى) دنشواى] .

(٦) الحرص على إفهام السامع ؛ ويبدو ذلك هنا في قوله : « في نصف نهار » بعد قوله « من أذان الظهر حتى الليل » ، لتحديد المدة الزمنية تحديداً واضحاً .

(٧) إعادة بعض العبارات وتكرارها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك ، على نحو ما نفعل في حديثنا الحي ، ويتجلى ذلك هنا في إعادة عبارة (في نصف نهار) . وقد تكرر بعض الكلمات بهدف التفصيل والإضافة ، كتكرار كلمة (ذراع) .

ويبدو التكرار في شعر صلاح عبد الصبور أكثر جرأة ؛ حين تتكرر الكلمات السياقية contextual words [151] في أسطر متوالية توالياً مباشراً ، على نحو ما نجد في قوله مثلا :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطه
خدا حبيبي فلقتا رمان
جيد حبيبي مقلع من الرخام
نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبي [152] .

وهذه الأبيات - كما يقول الدكتور محمد النويهي - تستثير نظائرها من الصور والأنغام في شعرنا الدارج ، من أمثال : عيونها .. عيون غزلان . وشعرها .. سبل جمال ، ومناخيرها ... نبقة من الشام ، وحنكها .. خاتم سليمان . وسنانها .. لولى ومرجان . ورقبتها .. بلاط حمام . وصدرها .. فحلين رمان [153] . كذلك ، فقد لاحظ الدكتور النويهي - وهي ملحوظة ذكية صائبة - « أن كلمة (حبيبي) التي تتكرر في الأبيات لها نبرة مختلفة تماما عن نبرة كلمة (الحبيب) ، حين تأتي في الشعر المقلد . فنبرتها هنا هي النبرة الحية الساخنة التي نسمعها في كلامنا في الواقع ، وفي الجيد من أغانينا » [154] .

وينبغي الإشارة هنا إلى أن تمثل لغة الحديث اليومي على هذا

النحو ، قد زود شعر صلاح عبد الصبور بقيمة أسلوبية إضافية ، تبدو فى المناسبة الذكية الواعية بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات . وفى ديوانيه (تأملات فى زمن جريح) و(شجر الليل) ، اللذين يغلب عليهما الطابع الصوفى الفلسفى التأملى ، يضعف التأثر بلغة الحياة اليومية إلى حد كبير ، وإن ظل النسيج العام لشعره مصطبغاً بهذه اللغة . وفى الحالين : التمثل فى الدواوين الأخرى ، وضعفه فى هذين الديوانين ، تبقى المناسبة كامنة - باختصار - فى مراعاة الحدث الكلامى speech-event للمقام speech-situation ، أو بالعبارة المشهورة : مراعاة الكلام لمقتضى الحال .

أوليس ذلك جوهر البلاغة ؟

(عاشراً) التكرار وقيمه الأسلوبية :

يعد التكرار repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده - فى صوره البسيطة المركبة - على العلاقات التركيبية syntagmatic relations بين الكلمات والجمل . وهو يعد - فى علو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة .

ويمكننا - وفقا للتصنيف العام عندم أولمان (١٥٥) - التمييز بين نمطين أساسين للتكرار فى شعر صلاح عبد الصبور :

(الأول) التكرار البسيط . simple repetition

و(الآخر) الأنماط المركبة للتكرار complex patterns of repetition .

وإذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبى ، فإن لكل نمط مما سبق صوراً بلاغية أخرى .

أما النمط الأول ، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة - أيا كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه - فى جملة واحدة أو فى عدة جمل متوالية . ويمكننا - على أساس شكل التكرار وقيمته الأسلوبية معاً - أن نجد لهذا النمط فى شعر صلاح عبد الصبور صورا صغرى متعددة :

(١) تكرار الكلمة - السياق contextual-word ، على نحو ما رأينا فى تكرار كلمة (حبيبى) مثلا فى قصيدة (أغنية حب) السابقة . وتبدو قيمته هنا فى إبراز أهمية الكلمة المكررة فى السياق ، وجعلها بمثابة (المركز) الذى يدور حوله الحديث .

وقد تلعب الكلمة - السياق دوراً أخطر من ذلك ، فتكون كالنغمة الأساسية key-note التى تصور المشهد بكامله ، وتعبر عن جو القصيدة العام . ومن ذلك تكرار كلمة (حياة) فى قوله :

وأن السياف مسرور وأعداء الحياه
صنعوا الموت لأحباب الحياه
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياه
كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياه ؟(١٥٦) .

ويعرف هذا النمط - على المستوى التركيبى الخاص - باسم Epipher أى تكرار اللفظ فى نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضا تواليا غير مباشر(١٥٧) .

ولكننا نلاحظ - من ناحية أخرى - تكرار (قريتى . . .) لارتباط الكلمة - السياق بها ، أو لارتباطها بالكلمة السياق . وتكرارها هنا جاء فى بداية عدة جمل متوالية ؛ وهذا الشكل يعرف باسم Anapher(١٥٨) .

فإذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبى ، رأينا أن كلمة (حياة) قد تكررت فى الأسطر التسعة السابقة ست مرات . وهى لا تلعب دورها هنا أساسا من مجرد التكرار العددى ، وإنما هى التى تقوم بدور (المقابل) للحالة الشعورية المسيطرة . إن الخوف هنا ليس خوفاً من الموت ، كما تقضى الطبيعة الإنسانية ، وإنما هو خوف من الحياة . ولذلك يرتكز الشاعر على كلمته المكررة للحض على البقاء والترغيب فى الحياة ، ونفى الخوف منها . وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة :

(أ) المقابلة بين أعداء الحياة وأحباب الحياة .

(ب) التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت ، ويبدو ذلك فى عبارة :

مات زهران وعيناه حياة .

و(زهران) هنا هو الرمز الذى يجسد معانى الصراع ضد الموت (ولاحظ إيثار « العينين » هنا) .

(جـ) الاستنكار والتوبيخ فى عبارة :

فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟

ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة (انكسار) فى قوله :

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
. . . . . .
والأفق مختنق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق
والخيل تنظر فى انكسار
الأنف يهمل فى انكسار
العين تدمع فى انكسار
والأذن يلسعها الغبار(١٥٩) .

هنا يسيطر مشهد الدمار الذى ألحقه التتار بتلك المدينة العريقة ، وتسهم كلمة (انكسار) هنا فى تعميق الحالة الشعورية المسيطرة ؛ وهى الحقد والثورة والغضب لهذا الدمار ، لا بدلالتها فحسب ، بل بتكرارها كذلك فى جمل قصيرة متوالية ، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .

ولا شك أن هنالك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة ، هى :

(أ) إهمال واو العطف فى الجمل المشتملة على الكلمة المكررة ، على نحو يظهر التوالى المفاجىء السريع لجزئيات المشهد .

(ب) الإخبار فى هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره :

الخيل تنظر - الأنف يهمل - العين تدمع .

(جـ) اشتمال كلمة (انكسار) ذاتها على الراء فى آخرها ؛ وهو يوصف بأنه (صوت مكرر) .

(٢) تكرار الكلمة للتعبير عن انفعال معين ، بدلاً من التعبير على نحو منطقى يحكمه (الحصر) المفرَّغ . إنه - كما يقول فندريس - تعبير عن الانفعال الذى يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها[١٦٠] . هذه العاطفة لا يناسبها - حينئذ - الحدّ والحصر والتقييد . وهو يمد العبارة بزيادة فى القوة ، ويدل على الوفرة ومجاوزة الحد المألوف . ويمكننا أن نسمى هذا النوع باسم (التكرار الانفعالى) . ومن أمثلته تكرار الفعل (تسيل) فى قول الشاعر :

ومات أبى ، والدموع تسيل تسيل على وجنتيه
وفى كفه مزقة من رداء حرير[١٦١] .

أو تكرار الفعل (صغرا) فى قوله :
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز
ماذا يهب العريان إلى العريان
إلا الكلمة
والجلسة فى الركن النائى ،
قزمين ودودين
صغرا صغرا ، حتى دقا[١٦٢] .

وذلك فى مقابل (تسيل فى غزارة ، أو غزيرة ، أو تظل تسيل ، ونحو ذلك) ، أو (صغرا جدا) ونحوه ، مما لا يخفى ما فيه من (فتور) فى الإحساس ، و(نثرية) فى الصياغة .

أما التكرار المركب ، فله كذلك عدة صور فرعية منها :

(١) تكرار عبارة أوجملة بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير فى العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة . . . إلخ . ومن النوع الأول ، وهو الشائع فى شعر صلاح عبد الصبور ، وفى الشعر الحديث بعامة ، لا سيما فى نهاية المقاطع أو نهاية القصيدة (التى تكون غالباً جملة المطلع) - قوله :

أين أعلق تذكاراتى
والحائط منهار ؟
أين أسمر حزنى ، شغفى
أفراحى ، ولهى ، لهفى
والحائط منهار ؟[١٦٣] .

حيث يكون تكرار الجملة الحالية (والحائط منهار) كالنور العالى الذى يقوم بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردد والحيرة . ولا شك أن فى هذه الأسطر عوامل لغوية مساعدة لنقل هذا الإحساس ، كالاستفهام ، وتزاحم الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة .

وقد لا تتكرر الجملة بذاتها أحيانا ، وإنما يعتورها التغير اللفظى الذى يعكس التفكير فى الشعور والانفعال ، أو بعبارة أخرى ، يعتورها التعديل اللغوى الذى يعكس التعديل فى مسار العاطفة . ومن أمثلة ذلك تكرار عبارة (بحر عميق) فى قوله :

جارتى مدت من الشرفة حبلاً من نغم
نغم قاس ، رتيب الضرب ، منزوف القرار
. . . .
بيننا يا جارتى بحر عميق
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق[١٦٤] .

فقد عدَّل التركيب (بحر عميق) للإحساس بنقصان ما يلزم التعبير عنه ، وهو تحديد جنسه ووصفه بصفة أخرى .

وقد يأخذ هذا النوع من التكرار صورة أخرى ، هى التكرار لا للحاجة إلى الإضافة والتعديل ، بل للرغبة فى التأكيد ؛ كقوله :

طفلنا الأول قد عاد إلينا
بعد أن تاه عن البيت سنينا
. . . .
كان طفلا عندما فرّ عن البيت وولى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا[١٦٥] .

فلا شك أن (كان طفلا) الثانية فضلة أو زائدة عن الحاجة ، لأنها ليست (كان طفلا) الأولى ؛ فبالرغم من أنها هى هى (كان طفلا) الأولى فى اللفظ ، إلا أنها ليست هى هى (كان طفلا) الأولى فى المعنى ، فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد . وهى أبلغ من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد .

(٢) ويدخل فى التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق . فالانتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر ما يتجه إلى التصرف فى تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية . ويعرف هذا النمط باسم التكرار عن طريق التلاعب اللفظى . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلنى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت ، لم يجد لدىّ ما يميته
وعدت دون موت[١٦٦] .

فالجملتان المكررتان هنا هما :
رجعت دون فكر
و
رجعت/عدت دون موت

وأحسب أن انتباهنا لايُوجَّه هنا إلى تكرار هاتين الجملتين بكاملها ، بقدر ما يُوجَّه إلى التلاعب اللفظى بكلمة (فكر) فى الأولى ، و(موت) فى الثانية (ولاحظ التمهيد لتكرار الجملة الأولى بـ : قابلنى الفكر ، والتمهيد لتكرار الثانية بـ : حين أتانى الموت . . . إلخ) .

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظى Wiederholung mit Hilfe von Wortspielen صورة فرعية أخرى ، حيث تظهر الكلمات هنا تشابها صوتيا ، وأصلا اشتقاقيا واحداً ، مع اختلافات صرفية[١٦٧] .
ومن ذلك قوله :

وأعلم أنكمْ كرماء
وأنكمُ تحبون القريض وأهله الشعراء

وأنكمُ ستغتفرون لى التقصير عن سبق إلى تعبير
وعن تدوير ما يمتد فى الدنيا إلى كلمات

. . . .

وعن تنغيم هذا الزمن الموحش موسيقى
وعن وحشة موسيقى السماء بقلبى الموحش(١٦٨) .

(٣) ومن التكرار المركب أيضا هذا النمط الذى يشبه (الفلاش باك flash-back) . وتقدم لنا قصيدة (أبى) هذا النوع ؛ فهى تبدأ بجملة تلخص جوهر الحدث الذى تحكيه أو خلاصته . ثم تتوالى الجمل الأخرى التى تصور أحد مشاهده ، فإذا ما انتهت تلك الجمل ، تكررت الجملة الأولى ، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً ، وهكذا . والجملة المكررة معطوفة بالواو على محذوف ، ويعبر عن ذلك بالنقط الثلاث . والمحذوف هو - بطبيعة الحال - الحكاية بكاملها التى يحكيها لنا بعد ذلك تفصيلاً فى مشاهدها المختلفة .

تبدأ القصيدة بجملة :

. . . وأتى نعى أبى هذا الصباح

ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول :

نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله اللذؤبان تعوى والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا

فتتكرر هذه الجملة :

وأتى نعى أبى(١٦٩) .

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد . والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم السينمائى . وليست الجملة التى يبدأ بها أول الخيط ، ولكنها آخره المقلوب .

(٤) ومن أنماط التكرار المركب بالإضافة إلى ما سبق ، ما يمكن أن نسميه باسم (التكرار التصويرى) ، قياساً على (الموسيقى التصويرية) ، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه فى الفيلم السينمائى . ولنتأمل مثلا على ذلك تكرار (مطر يهمى ، وبرد ، وضباب) فى قوله :

كان فجراً موغلاً فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب (١٧٠) .

فالأصوات تتوالى : قصف الرعود ، وصراخ القطة ، وعواء الكلاب . وكل صوت منها يعبر عن حدث جديد ، أما الخلفية فلا جديد فيها ولا تغيير ؛ فمازال المطر يهمى . ومازال البرد والضباب .

(٥) وهناك نمط آخر طريف للتكرار يختلف عما سبق ، يتمثل فى المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكررة فى كل سطر حتى تتلاشى ، ثم يبدأ (العد التنازلى) لمكونات الجملة الرئيسية ، حتى تنتهى بأصغر مكوناتها التى يسمح بها النظام النحوى . ونجد ذلك فى قول صلاح عبد الصبور :

أرتد إلى هذى الفكرة كل مساء
مثل صدى يرتد إلى صوت

. . . .

تبغى أن تعرفها يا جاسوس الوقت ؟
لا ، إنى أكتمها عنك
بل إنى فى الحق
لا أعرف كيف أعبر عنها لك
لا شىء يعينك . . . لا شىء يعينك
لا شىء يعينك . . لا شىء يعين
لا شىء يعينك ، لا شىء
لا شىء يعينك
لا شىء
لا . . .(١٧١)

وأحسب أن هذا النمط من التكرار ليس (تشكيلا بصريا) مجرداً ، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة ؛ إنه يشبه - إلى حد كبير - (القفلة الموسيقية) التى تسبق ، أو يمهد لها ، باختزال مدة (الاستغراق الزمنى) للجملة الموسيقية كاملة ؛ فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، متكسرة ، حتى تنتهى الجملة بأصغر وحداتها النغمية .

وأود أن أشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استغلال طريقة الكتابة فى جعلها وسيلة إيضاحية لأداء جزء معين من القصيدة على النحو الذى يريده الشاعر ، لنشترك معه فيما يحس به . ومن أمثلة ذلك فى شعر صلاح عبد الصبور قوله :

أحسّ أنى خائف ،
وأن شيئا فى ضلوعى يرتجف
وأننى أصابنى العىّ ، فلا أبين
وأننى أوشك أن أبكى
وأننى ،
سقطتُ ،
فى ،
كمين(١٧٢) .

فلا شك أن الفصل بين الكلمات التى تتألف منها الجملة على هذا النحو ، وانفراد كل كلمة منها بسطر كامل ، على غير ما هو مألوف ، بل على غير ما يسمح به النظام النحوى العادى ، إنما هو (كالتصوير البطىء) لحدث السقوط ، حيث يكون من الضرورى هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات ، بإشباع أصوات اللين ، والوقوف عليها وقفة قصيرة .

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً تعبيريا خارجيا ، أى لا يعتمد على اللغة ذاتها . إنه تصوير - بالكتابة - للمدة الزمنية التى تتخلل النطق بهذه الكلمات عندما (يقتضى الحال) نطقها على هذا النحو .

الهوامش

(١) انظر :
Seidler, Herbert, Allgemeine Stilistik, Zweite Auflage, Goettingen (1963), S. 58.

(٢) انظر في ذلك بالتفصيل :
Enkvist, Nils Erik, Linguistic Stylistics, Mouton, The Hague-Paris (1973) p. 25.

(٣) انظر :
Enkvist, p. 34.

(٤) المرجع السابق ص ٢٦ ، ٢٧ .
(٥) المرجع السابق ص ٣٤ .
(٦) في تفصيل ذلك انظر :
Seidler, S. 74.

(٧) بتصرف عن المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .
(٨) صلاح عبد الصبور : أغنية ولاء ، الأعمال الكاملة ، دار العودة - بيروت ، طبعة أولى (١٩٧٢) ص ١٠١ .
(٩) أقول لكم ، أحبك ، ص ١٤٦ .
(١٠) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٥٠ ، وانظر أمثلة أخرى : ص ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٣١ ، ٣٤٠ .
(١١) أحلام الفارس القديم ، ديوان أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٢ - ٢٤٤ ، وقارن ، ص ٩٥ ، ٢٤٤ .
(١٢) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٤١ .
(١٣) الناس في بلادى ، ذكريات ، ص ٥٥ .
(١٤) الناس في بلادى ، الشهيد ، ص ٩٨ .
(١٥) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٧ .
(١٦) الناس في بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧١ ، وانظر أيضا ص ٧٧ من القصيدة نفسها .
(١٧) انظر ص ٦٨ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٤٣ .
(١٨) انظر ص ٨٥ .
(١٩) انظر ص ١٧٠ .
(٢٠) انظر ص ٣٠٣ ، ٣٠٥ .
(٢١) انظر ص ١١٨ ، ٣١٠ ، ٣٣٢ .
(٢٢) انظر ص ١٧٥ .
(٢٣) الناس في بلادى ، الرحلة ، ص ٤٤ .
(٢٤) انظر ص ٦٨ .
(٢٥) انظر ص ٧٥ .
(٢٦) انظر ص ٧٨ .
(٢٧) انظر ص ٨٢ .
(٢٨) انظر ص ٧٥ .
(٢٩) الناس في بلادى ، مرتفع أبداً ، ص ٨٩ .
(٣٠) الدكتور/سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثانية (١٤٠٤ - ١٩٨٤) ص ٦٥ .
وعن التعريف بالمعادلة واستخداماتها انظر ص ٥٩ وما بعدها .
(٣١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .
(٣٢) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ ، ٥٩ .
(٣٣) الناس في بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٧٨ .
(٣٤) اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٠١ .
(٣٥) Fleischer, Wolfgang-Michel, Georg, Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977), S.101.
(٣٦) المرجع السابق ص ١٠٢ .
(٣٧) المرجع السابق ص ١٠٣ .
(٣٨) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .
(٣٩) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٩ .
(٤٠) الناس في بلادى ، أناشيد الغرام ، ص ٧٠
(٤١) شجر الليل ، فصول منتزعة ، ص ٤٧ ، ٤٨ .
(٤٢) الأعمال الكاملة ، ديوان أنشودة المطر ، سربروس في بابل ، ص ٤٨٣ .
(٤٣) الناس في بلادى ، أبي ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
(٤٤) الناس في بلادى ، أبي ، ص ٢٦ .
(٤٥) تأملات في زمن جريح ، حديث في المقهى ص ٣١٩ ، ٣٢٠ .
(٤٦) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٧ .
(٤٧) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٨ .
(٤٨) الناس في بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٤ .
(٤٩) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .
(٥٠) Seidler, S. 148 .
(٥١) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
(٥٢) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٤٠ .
(٥٣) الناس في بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٨٠ .
(٥٤) الناس في بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧٦ .
(٥٥) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ .
(٥٦) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .
(٥٧) أحلام الفارس القديم ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٣ .
(٥٨) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٦٠ .
(٥٩) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
(٦٠) أحلام الفارس القديم ، أغنية الليل ، ص ٢٠٠ .
(٦١) الناس في بلادى ، هجم التتار ، ص ١٥ ، ١٦ .
(٦٢) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٥٣ .
(٦٣) الناس في بلادى ، الحزن ، ص ٣٧ .
(٦٤) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٥ .
(٦٥) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٣٩ .
(٦٦) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٥ .
(٦٧) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٢ .
(٦٨) أحلام الفارس القديم ، الحب في هذا الزمان ، ص ٢٢٢ .
(٦٩) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦٢ .
(٧٠) الناس في بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٨ .
(٧١) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ .
(٧٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة ، ص ٧٩ .
(٧٣) شجر الليل ، البحث عن وردة الصقيع ، ص ٢٥ .
(٧٤) تأملات في زمن جريح ، عود إلى ما جرى ذلك المساء ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .
(٧٥) انظر ديوانه ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) شاعر الشهور ، ص ٣٧٠ .
(٧٦) انظر وراء الغمام ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، طبعة أولى (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ، ص ٩٧ .
(٧٧) ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية ، دار صعب ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٩٦ .
(٧٨) ديوانه ، تحقيق عمر محمد الأسعد ، دار الفكر ، طبعة أولى (١٩٦٩) قصيدة (= ق) ١٣ بيتاً (= ب) ٣ صفحة (= ص) ١٥٩ .
(٧٩) ديوانه ، ١٤/٢١/١٦٩ .
(٨٠) وراء الغمام ، ص ١١ .
(٨١) ديوانه ، بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، صاحب الأصمعي ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، دمشق (١٩٧٢ - ١٩٧٣) ، ٣٠/١٤/٩٨٩ .

(٨٢) الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، جـ١ (١٩٧٠) : صدى الحرب ، ص ٤٢ .
(٨٣) أقول لكم ، أغنية خضراء ، ص ١٢٦ .
(٨٤) أقول لكم ، الألفاظ ، ص ١٢٠ .
(٨٥) تأملات فى زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ، ص ٢٨٣ .
(٨٦) Behrmann, Alfred, Einführung in die Analyse von Verstexten, 2., Auflage, Sammlung Metzler Bd. 89, Stutgart (1974) S. 53.
(٨٧) انظر مثلا : أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة القاهرة ، جـ ٢ ، ص ٢٢٠ ، ٢٥٨ ، ٢٧٠ ، ٢٨٦ وقارن : التلخيص فى علوم البلاغة ، للقزوينى ، ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقى ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ص ٢٩٥ .
(٨٨) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ص ٢٠٨ .
(٨٩) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford (1973) p. 60.
(٩٠) شجر الليل ، تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية ، ٩٨ .
(٩١) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
(٩٢) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
(٩٣) الناس فى بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٦ .
(٩٤) أحلام الفارس القديم ، رسالة إلى سيدة طيبة ، ص ٢٢٤ .
(٩٥) أقول لكم ، أغنية خضراء ، ص ١٢٧ .
(٩٦) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
(٩٧) الناس فى بلادى ، الحزن ، ص ٣٩ .
(٩٨) الناس فى بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٧ .
(٩٩) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ، ٢٣٩ .
(١٠٠) تأملات فى زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ، ص ٢٨٣ .
(١٠١) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .
(١٠٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٧٩ .
(١٠٣) أحلام الفارس القديم ، رسالة إلى سيدة طيبة ، ص ٢٢٤ .
(١٠٤) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
(١٠٥) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٦ .
(١٠٦) الناس فى بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٧ .
(١٠٧) أحلام الفارس القديم ، لوركا ، ص ٢٢٩ .
(١٠٨) ديوانه : ٣١٥/١٥/١٠ .
(١٠٩) ديوانه ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت (١٩٦٣) ، ١٣/٥/٤ .
(١١٠) ديوانه ، ص ٢٦١ ، ٢٨٨ .
(١١١) ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوى ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب (٥٣) (١٩٧٧) ، ص ٥٤ ، ١٦١ .
(١١٢) ديوانه ، ص ٧٨ .
(١١٣) ديوانه : ٢٤/١٨/٨ .
(١١٤) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للمدينة المثالة ، ص ٨٣ .
(١١٥) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٨ .
(١١٦) أحلام الفارس القديم ، الخروج ، ص ٢٣٦ .
(١١٨) تأملات فى زمن جريح ، زيارة الموتى ، ص ٣١٤ .
(١١٩) تأملات فى زمن جريح ، انتظار الليل والنهار ، ص ٣٠٤ .
(١٢٠) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الصوفى بشر الحافى ، ص ٢٦٦ .
(١٢١) تأملات فى زمن جريح ، زيارة الموتى ، ص ٣١٦ .
(١٢٢) تأملات فى زمن جريح ، انتظار الليل والنهار ، ص ٣٠٢ .
(١٢٣) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .
(١٢٤) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ٨ .
(١٢٥) أقول لكم ، القديس ، ص ١٧٦ .
(١٢٦) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ ، ٢١٨ .
(١٢٧) أقول لكم ، القديس ، ص ١٧٧ .
(١٢٨) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ٨ .
(١٢٩) من مقالته : موسيقى الشعر ، التى ترجمها الدكتور محمد النويهى فى كتابه (قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجى ، ودار الفكر ، طبعة ثانية (١٩٧١) ، ص ١٩) .
(١٣٠) المرجع السابق ص ٢١ .
(١٣١) المرجع السابق ص ٢٢ .
(١٣٢) انظر دراسة لى فى هذا الموضوع بعنوان : لغة الحياة اليومية وتأثيرها فى البناء اللغوى للشعر الحر ، مجلة إبداع ، العدد السابع ، يوليه (١٩٨٦) ، ص ٢٥ - ٣٠ .
(١٣٣) تأملات فى زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ص ٢٨٢ .
(١٣٤) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٦ .
(١٣٥) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١٠ .
(١٣٦) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، ص ٢٥٩ .
(١٣٧) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب ، ص ٢٥٩ .
(١٣٨) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١٠ .
(١٣٩) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ٣١٠ .
(١٤٠) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١٠ .
(١٤١) انظر أمثلة ص ٧ ، ٨ ، ١٣ ، ٢٩٦ .
(١٤٢) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ١٢ .
(١٤٣) الناس فى بلادى ، شنق زهران ، ص ٢٠ .
(١٤٤) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .
(١٤٥) أقول لكم ، من أنا ؟ ص ١٥٩ .
(١٤٦) شجر الليل ، وقال فى الفخر ، ص ٩٣ .
(١٤٧) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦١ ، وانظر أمثلة أخرى : الناس فى بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٨٢ .
(١٤٨) ديوانه ، دار صادر - بيروت (١٩٦٦) ، ص ٢٥ .
(١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٠٦ .
(١٥٠) نفسه ، ص ١٧٠ .
(١٥١) وهى الكلمات التى يرتبط معدل تكرارها بموضوع العمل اللغوى ذاته ، ولا تمثل ميلا أسلوبيا أو نفسيا :
Ullman, Stephen, Meaning and Style, p. 73.
(١٥٢) الناس فى بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٧ .
(١٥٣) قضية الشعر الجديد ، ص ١٠٥ .
(١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٠٥ .
(١٥٥) Ullmann, Stephen, Op. cit., p. 61 .
(١٥٦) الناس فى بلادى ، شنق زهران ، ص ٢٢ .
(١٥٧) Fleischer-Michel, Stilistik, S. 168.
(١٥٨) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .
(١٥٩) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٤ - ١٥ .
(١٦٠) فندريس ، اللغة ص ١٩٩ .
(١٦١) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، ص ٢٥٥ .
(١٦٢) تأملات فى زمن جريح ، يا نجمى . . يا نجمى الأوحد ، ص ٣٣٣ .
(١٦٣) شجر الليل ، تأملات ليلية (المقطع الثالث) ، ص ١٥ .
(١٦٤) الناس فى بلادى ، لحن ، ص ٦٤ .
(١٦٥) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
(١٦٦) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٤٩ .
(١٦٧) انظر فى تفصيل ذلك :
Fleischer und Michel, Stilistik, S. 170.
(١٦٨) أقول لكم ، أقول لكم ١ـ من أنا ؟ ص ١٥٨ .
(١٦٩) الناس فى بلادى ، أبى ، ص ٢٣ .
(١٧٠) الناس فى بلادى ، أبى ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
(١٧١) شجر الليل ، تأملات ليلية ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .
(١٧٢) شجر الليل ، تأملات ليلية ، ص ١٢ .

ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس

علي أحمد الشرع

١ - أدونيس والأورفية

اتفق عدد من نقاد الشعر العربي المعاصر على أن أدونيس كان واحدا من الشعراء التموزيين ، نسبة إلى أسطورة تموز إله الخصب . و «الشعراء التموزيون» مصطلح نقدي ساد في الدراسات النقدية المصاحبة لحركة الشعر العربي المعاصر ، ضمن مصطلحات نقدية أخرى قصد منها بيان الولاء الفكري والفني للشعراء . ومع أن هذا المصطلح قد ظهر في إطار اتجاهات فكرية محددة ، إلا أنه اكتسب الشهرة والرواج ، إلى درجة أصبح معها قادرا على احتواء عدد من أشهر الشعراء العرب المعاصرين من جهة ، ودافعا للدارسين والنقاد إلى تعقب الظاهرة التموزية وملامحها في الشعر العربي المعاصر من جهة أخرى . وقد أشار جبرا إبراهيم جبرا في هامش كتابه «النار والجوهر» إلى أنه أول من أطلق هذه التسمية على الشعراء : أدونيس وبدر شاكر السياب وخليل حاوي ، وأنه تبعه فيها بعد نقاد آخرون لعل أهمهم الدكتور أسعد رزوق في كتابه «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر»[1] . والحقيقة أن أسعد رزوق في كتابه المشار إليه كان قد نقل هذا المصطلح ليأخذ حجم الظاهرة ؛ وذلك لتتبعه ملامح الأسطورة التموزية في عدد كبير من قصائد الشعراء : خليل حاوي ، وبدر شاكر السياب ، وأدونيس ، ويوسف الخال ، وجبرا إبراهيم جبرا[2] . ولعل من النقاد الآخرين الذين تابعوا الظاهرة التموزية في الشعر العربي المعاصر الدارس نذير العظمة ، في مقالته المنشورة بالإنجليزية بعنوان «الحركة التموزية وتأثير ت . س إليوت على بدر شاكر السياب»[3] . ولكاتب هذه الدراسة مساهمة في هذا المجال ؛ فقد تتبع أثر أسطورة تموز ونظيرتها أسطورة الفينيق على أبنية القصيدة الأدونيسية[4] .

والقضية المطروحة هنا لا ترتبط بشرعية هذا المصطلح النقدي ، أو بإنكار وجود الظاهرة التموزية في شعر أدونيس بخاصة ، والشعر العربي المعاصر بعامة ، بمقدار ما ترتبط بالتخوف من طغيان الحديث عن أسطورة تموز على جوانب أسطورية أخرى مارست تأثيرها في الشعر العربي المعاصر بعامة ، وفي شعر أدونيس بخاصة . ولعل أبرز هذه الجوانب الأسطورية التي أغفلها النقاد ما جاء من أسطورة أورفيوس ، أو ما جاء من وحي الحركة الأورفية التي بنيت أصلا على معطيات هذه الأسطورة . وكاتب هذه الدراسة لا يود أن ينزلق في تيه التصنيفات التي من شأنها أحيانا أن تلغي الواقع الموضوعي للشعر العربي المعاصر ، أو من شأنها أيضا أن تلغي خصوصية الشعراء العرب في تجاربهم الشعرية . ومع ذلك ، وفي ضوء دراسة عدد كبير من أعمال أدونيس الشعرية ، فإنه يمكن القول إن أدونيس شاعر أورفي بمقدار ما هو شاعر تموزي ، إن لم يكن أكثر إيغالا في الأورفية منه في التموزية . والحقيقة أن كون أدونيس أورفيا أو تموزيا لا يهم كثيرا على مستوى التأثر العام بأسطورتي أورفيوس أو تموز ؛ فالأسطورتان متقاربتان ، بل متداخلتان ؛ وهما تعدان لدى كثير من الدراسين نظائر متماثلة . وما هو أكثر أهمية في تأكيد الجانب الأورفي في شعر أدونيس هو فتح نوافذ جديدة على شعر أدونيس لاستجلائه وكشف مصادره ، ومن ثم لتفسيره : مضامين وأخيلة وأبنية . فالأورفية بأصولها وتطوراتها اللاحقة توفر للدارس العربي منافذ إضافية تمكنه من تحليل شعر أدونيس ، وفهم الخلفية الفكرية والجمالية التي أسهمت في تشكيل قسط كبير من تجاربه الشعرية .

بدأت علاقة أدونيس بأسطورة أورفيوس في وقت مبكر من إنتاجه الشعري ؛ ولعلها تزامنت مع علاقته بالأساطير الأخرى*. فعلى سبيل المثال كان أبرز توظيف لأسطورة فينيق ونظيرتها تموز قد ظهر في قصيدة

* لا يرغب الدارس أن يكرر ما كتبه عن أسطورة أورفيوس وأصولها ، والحركة الأورفية التي قامت عليها ، قد استوفيت هذه القضايا في دراسة قدمت للمؤتمر العربي الثاني للأدب المقارن ، المعقود في دمشق (٦ - ٩) تموز ١٩٨٦

«البعث والرماد» ، المؤرخة فى أيار ١٩٥٧ ، فى حين وظفت أسطورة أورفيوس فى قصيدة قصيرة بعنوان «أورفيوس» فى عمله الشعرى («أغانى مهيار الدمشقى» الصادر فى عام ١٩٦١) . وفى هذا العمل الشعرى نفسه وردت إشارات إلى أسطورة سيزيف فى قصيدتين : «الآخرون» و «الصخرة» . وقد اتصف تعامل أدونيس مع هذه الأساطير فى بداية إنتاجه بالتوظيف المباشر لمضامينها . أما فى المراحل المتأخرة من هذا الإنتاج فقد تطور تعامله معها إلى حد بعيد ، بحيث أصبحت هذه الأساطير تكمن بعيدا فى الأعماق الخلفية لقصائده .

والمتتبع للملامح الرئيسية لأورفيوس الأسطورى فى شعر أدونيس يلاحظ أنها برزت بشكل بين فى قصيدتين قصيرتين هما : «أورفيوس / أغانى مهيار الدمشقى» ، و «مرآة أورفيوس / المسرح والمرايا» ، وفى عمل شعرى درامى طويل نسبيا هو : «الرأس والنهر / المسرح والمرايا» . على أنه يلاحظ أن الملامح الحقيقية للأورفية ، وتأثير هذه الملامح على شعر أدونيس ، قد انتثرت فى زوايا شتى من أعماله الشعرية ، بحيث أصبحت خلفية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها فى فهم هذا الشعر أو فى تحليل مضامينه وأخيلته .

ولعل أبرز المصادر التى اتكأ عليها أدونيس فى رسم صورة أورفيوس الأسطورى هو الشاعر الرومانى أوفيد Ovidus (٤٣ ق . م — ١٧ م) فى كتابه «التحولات» The Metamorphoses . والمقارنة بين ملامح أورفيوس فى شعر أدونيس وملامحه فى شعر أوفيد تكشف قيمة ما قدمه الأخير فى هذا المجال . فأول ملامح أورفيوس فى شعر أدونيس ، التى برزت فى قصيدة «أورفيوس» أغانى مهيار الدمشقى / تكاد تكون صورة مطابقة لأورفيوس أوفيد ؛ فأورفيوس أدونيس مثله مثل أورفيوس أوفيد : عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها فى عالم الموت ليسترجعها :

« عاشق اتدحرج فى عتمات الطريق
حجرا غير أنى أضىء
إن لى موعدا مع الكاهنات
فى سرير الإله القديم
كلماتى تهز الرياح
وغنائى شرار
إننى لغة لإله يجىء
إننى ساحر الغبار»(*) .

وشبيه بهذا ما قاله فى «أقاليم النهار والليل» :
وليدخل ، —
يقتنص الروح وحراسها فى المغيب نزولا إلى الممالك
السفلى»(٦) .

وصوّر أدونيس أورفيوس مغنيا ساحرا بصور لا تبتعد كثيرا عن الصور الخارقة التى قدمها أوفيد :
« ومرة صرت
عاصفة — مزمارا بآلاف الثقوب ، يغنى لنفسه بين نفسه والفضاء
وتنتحب فى ثقوبه روح الدنيا ،
كنت وأنا أغنى
أجعل الهواء آنية للبخور
والغيوم أهدابا للأرض
والمطر أجراسا وخواتم »(٧) .

فهذا الوصف الخارق يذكر بوصف أوفيد لأورفيوس فى كتابه التحولات ، حيث جعل منه المغنى القادر على سحر الطبيعة ، والمتغلب على صنوف الحقد والعداء ، بغنائه وموسيقاه :
« وهكذا غنى أورفيوس
تتبعه الوحوش الضارية
والصخور والأشجار تتبعه مسحورة
. . . .
وحالا صوبت* نحو فم أورفيوس رمحا
لكن الرمح لم يخلف أثرا
وصوبت أخرى حجرا ، لكن الحجر أخذ بموسيقى
أورفيوس فحط عند قدميه ، وكأنه يسأله العفو(٨) » .

وأدونيس لا يبتعد كثيرا عن الوصف الذى قدمه أوفيد لنهاية أورفيوس ، وإخفاقه فى استرجاع يوريدايس ، كما لا يبتعد كثيرا عن النتائج الفكرية والصوفية المستخلصة من تقرير أوفيد فيما يخص عقم الوجود البشرى مع حتمية الموت ، وفيما يخص المصير الفاجع الذى لقيه أورفيوس ورمى رأسه فى نهر الهبروس :
« قيثارك الحزين ، أورفيوس
يعجز أن يغير الخميرة
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة
فى قفص الموتى سريرَ حب يحن أو زندين أو ضفيرة
يموت من يموت ، أورفيوس
والزمن الراكض فى عينيك
يكبو ، وفى يديك
ينكسر القيثار
المحك الآن على الضفاف
رأسا ، وكل زهرة غناء
والماء مثل صوت
أسمعك الآن ، أراك ظلا
يفر من مداره
ويبدأ الطواف »(٩) .

ويتكرر المضمون الشعرى نفسه فى مكان آخر من شعر أدونيس : أورفيوس / الرعاة يبحثون عن ذبيحة / قل لرأسك أن يطفو مركب أغنيات على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك / الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك ، إلا دمك / أورفيوس ، أورفيوس . .(١٠) .

ومما يلاحظ أن أدونيس لم يكتف باقتفاء آثار أوفيد فى بيان الدلالتين العامتين فى أورفيوس الأسطورى ، أى أورفيوس الفنان المغامر ، وأورفيوس العجوز الفاشل ، بل اقتفى آثاره وسار فى ظله فى تفصيلات جزئية كثيرة . ولعل أهمها تصويره لحادث مقتل أورفيوس ، وقذف رأسه فى النهر ؛ فقد أسهب أوفيد فى الحديث عن مشهد قتل أورفيوس على يد النساء ، وفى وصف الأسلحة التى استخدمنها . وقد

* الإشارة هنا إلى إحدى النساء اللواتى هاجمن أورفيوس وقتلنه فى النهاية .

وجدت هذه المضامين الأوفيدية طريقها إلى شعر أدونيس بتخريجات مختلفة ؛ ففي الفقرة الشعرية التالية تلاحظ مضامين أوفيد وأوصافه ، وكل ما فعله أدونيس هو استبدال شخصية مهيار ؛ بشخصية أورفيوس وهي الشخصية التي تقمصها أدونيس في عمله الشعري «أغاني مهيار الدمشقي» :

« تقذفني أصواتكم بالحجار
أصواتكم فوق جبيني دم ، حول جبيني غبار
أصواتكم حصار »[11] .

ويشير أدونيس في الفقرة التالية إلى استخدام النساء لحراب الفلاحين التي استخدمت في قتل أورفيوس :

« اثقبوا جبهتي ، قيدوني
وخذوا حربة وانحروني
مزقوني ، كلوني »[12] .

ويبدو في المقطع التالي المضمون الخاص بتقطيع جسد أورفيوس أشلاء ورميه في الحقول :

« جسد مغروس في البرية
والنهر دم والموجة نور »[13] .

وتتكرر في شعر أدونيس الصور الخاصة بمسيرة الرأس المقطوع في نهر هبروس ؛ وهو المشهد الذي وصفه أوفيد بقوله : «وحمل نهر هبروس الرأس والقيثار اللذين انحدرا يطفوان مع تيار النهر . وكان القيثار يصعّد ألحانه الحزينة ، في حين كانت الضفاف تردد صدى تلك الألحان»[14] . لقد تردد هذا الوصف في شعر أدونيس ، حيث وجد فيه مصدرا غنيا يستمد منه صوره ومضامينه . ومما ورد لديه في هذا الصدد قوله :

« الراعي (من بعيد)
شبح عن يساره
تركض عن يمينه الضفاف
والأرض وجه امرأة
تطوف/والطواف/تفاحة»[15] .

ومثل ذلك قوله :

«المحك الآن على الضفاف
رأسا ، وكل زهرة غناء
والماء مثل صوت»[16] .

وقوله التالي الذي يستبدل فيه بوجه أورفيوس وجه مهيار :

«وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهرة
لم يعد غير صوت
والحقول المزامير ، والنهر الحنجرة »[17] .

ويأتي أدونيس على الصورة والمضمون نفسيهما في الفقرة الشعرية التالية :

نعرف/الرأس/وحوش ماء/تجيء في السيل/وفي الضفاف
تطوف غابات من القبور/وانتهت الأجيال/وما انتهى
المطاف/[18] .

ومن المواقف البارزة التي التقى فيها أدونيس مع أوفيد موقفه من مسألة العداء بين النساء وأورفيوس ، وما تضمنه هذا العداء من دلالات رمزية خاصة بالعلاقة بين الأنثى والذكر ، أو بين الحياة والموت ، بوصفه حصيلة نهائية لهذه العلاقة . فقد أكد أوفيد علاقة العداء بين أورفيوس والنساء ، تلك التي انتهت بقتله على أيديهن . والإيحاءات المستنتجة من هذه العلاقة واضحة جدا في شعره ؛ فقد مثلت النساء عنصر التشبث بالحياة ، في حين مثل أورفيوس الجانب الواعي لعبثية التناسل والاستمرار في الوجود المشروط بحتمية الموت[19] . وقد أجاد أدونيس قراءة هذا الجانب من أسطورة أورفيوس كما خرجها أوفيد . وعلى غرار ما صنعه أوفيد أكد أدونيس الدلالات المرافقة للعداء بين أورفيوس والنساء ، أي مسألة الصراع بين الحياة والموت ، وذلك في حواريته الشعرية «الرأس والنهر» . ويمثل شخصية أورفيوس في هذه الحوارية كل من : الراعي ، والجوقة ، والرأس ، في حين مثلت المرأة شخصية النساء التراقيات في أسطورة أورفيوس :

« الراعي (بلهجة طبيعية) :
حلمت أن رأسا/في النهر
(تقاطعه امرأة ، وتسأله بسخرية ناعمة) :
هل سمعته يغني
كرأس أورفيوس
تذكر أورفيوس ؟[20] .
(الراعي من بعيد) :

تسبح عن يساره
تركض عن يمينه الضفاف
والأرض وجه امرأة

تطوف/والطواف/تفاحة

امرأة (تتناول حصاة كالتفاحة تقدمها إلى شاب ١ يجلس قربها) :
هذه لحظة الدخول إلى الهوة المستنيرة
(يتعانقان وهو يأخذ الحصاة . يتمددان ويتهامسان) »[21] .

ويمضي أدونيس في تصوير موقف أورفيوس الخاص بإحساسه بعبث استمرار الدورة الوجودية التي لا تنتهي في عالم الأشكال :

« الرأس :
غارقا تحت جلدي
لابسا ملحه وشحوبه
قمرا كنت والرؤوس
صور ومرايا
ومشت فوقي الحقول
مشت تحتي الفؤوس
. . . .
ذاكر جثة البلاد
وتقاطيعها الحجرية
ذاكر جذوة التفتت في سلم الرماد
والطريق النحيل وأشراكه القمرية »[22] .

ومقابل هذه الصور التحولية التناسخية المعتمة تمثل النساء (المرأة) الجانب المتشبث بإشراقة الحياة ودوامها :

« امرأة ٢ (حاضنة الشاب ١) :
زمن الحب فى دمى/لهب لا يمهل
لون صدرى جزيرة/لون ثديى مرجل
لك عيناى مرفأ/لك فخذاى جدول
والغبار الذى يلف ذراعيك محمل
لى بلاد ومحمل »[٢٣] .

والحقيقة أن أدونيس يفيد من مصدر أورفى آخر فى تعميقه لمسألة العداء بين أورفيوس والنساء (أو الحياة والموت) . ولعله أفاد مما جاء فى جمهورية أفلاطون ، حيث نسب إلى إرْ Er قوله إنه ، بينما كان يشاهد الأرواح تعد من جديد لدخول عالم الحياة بعد مدة تطهير طويلة ، لاحظ أن روح أورفيوس اختارت أن تتجسد فى جسد البجعة Swan (نوع من الأوز) ؛ وذلك لأن أورفيوس رفض العودة إلى الحياة مجددا من خلال النساء اللواتى أهلكنه[٢٤] وقد لاحظ جوثرى Guthrie أن كراهية أورفيوس للنساء ربما كانت تعود إلى أسباب أعمق ، مرتبطة بدين أورفى ينطوى على كراهية النساء وتمجيد العزوبية[٢٥] .

ومما لا شك فيه أن أدونيس أخذ حصيلة المواقف الأورفية فى مسألة العداء بين أورفيوس والنساء (أو بين الذكر والأنثى ، أو بين الحياة والموت) وبلورها فى صور ومواقف نابعة من واقع تجربته الحضارية ، ومن أبعاد زمانية ومكانية تتناسب وهذا الواقع . ولهذا بدا أورفيوس فى شعر أدونيس رافضا لفكرة الدخول فى عالم الحياة ومعاودة معاناتها ، للأسباب التى يبثها فى القطعة الشعرية التالية :

« الجوقة (بما يشبه الترتيل) :
لأن فى أعماقنا بقية
من خدر التاريخ
من غيلانه الخفية
مات ،
لأن العالم اغتصاب
وأرضنا أضحية :
(صمت ، موسيقى هادئة) .

. . . .

الجوقة (بترتيل) :
صوت من الماء ، يقول الصوت :
مات
لكى ينهى عهد الموت »[٢٦] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أدونيس فى رسمه لملامح أورفيوس كان ، شأنه شأن الشعراء الأورفيين الآخرين ، قد حاول أن يخرج أورفيوس إخراجا خاصا ، سامحا لنفسه أن يمزج ملامحه مع ملامح شخوص أسطورية أخرى ، أو أن يضيف إليه شيئا من خلفيته الحضارية الخاصة ، أو أن يمتزج معه لتصبح شخصية أورفيوس وشخصية الشاعر متآلفتين أو مندمجتين . ولعل أبرز الشخوص الأسطورية التى حاول أدونيس أن يؤالف بينها وبين أورفيوس هى شخصية الفينيق (أو نظيريه : تموز وأدونيس) . ولعل من النماذج الشعرية التى تمثل هذا المزج قصيدة «زهرة الكيمياء» . فمما جاء فى هذه القصيدة قول أدونيس :

« ينبغى أن أسافر فى جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
فى الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية»[٢٧]

فهذا المقطع يجسد فكرة المغامرة أو التضحية من أجل الإنقاذ أو الخلاص . وقد آلف أدونيس فيه بين شخصية الفينيق الذى كان ، كما تقول الأسطورة ، يبحر فى عالم النار «أن أسافر فى جنة الرماد» ، وشخصية أورفيوس الذى أبحر مع المغامرين Argonauts للبحث عن الكنز (الجزة الذهبية)[٢٨] التى عدت رمزا للتطلع إلى الأهداف السامية وتحقيقها[٢٩] .

وفى مكان آخر جاء النص الشعرى التالى الذى يجمع فيه أدونيس بين شخصية أورفيوس وأدونيس (أو تموز) وشخصيته هو ـ أى أدونيس ـ على صعيد واحد :

« يلزمنى الخروج من أسمائى
أسمائى غرفة مغلقة/جب غائب
على إسبر ، على أحمد سعيد ، على سعيد ، على أحمد إسبر ، على أحمد سعيد إسبر
يصارع ، يتكسر كالبلور
وأدونيس يموت
والهواء شقائق وأعراس فى جنازته
أورفيوس :
الرعاة يبحثون عن ذبيحة . قل لرأسك أن يطفو
مركب أغنيات على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك .
الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك ـ إلا دمك ،
أورفيوس : أورفيوس . . . . »[٣٠]

وفى مكان ثالث تتردد الظاهرة نفسها ؛ فمما قاله فى « مفرد بصيغة الجمع » المقطوعة التالية :

« رقعة من تاريخ سرى للموت
يستعير ، يبتكر حكايات ، يجرح كواحلها
ويتابع خيط الدم ، ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه ،
إلى المكان يتوشح بحطامه
يلتفت وراءه
أنصاب وتماثيل تحمل حروفا
أ و ر ف ى و س
أ د و ن ى س
يتحقق أنها نظائره وأسماؤه
من/السيمياء/والشرق »[٣١] .

ويلاحظ أن أدونيس حاول فى بعض نماذجه الشعرية أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة ، وأسطورة إيكاريوس Icarus والقصص الدينى من جهة أخرى . فمما ذكره أوفيد عن خاتمة أورفيوس أنه عندما قطع رأسه وقذف به فى نهر هبروس ، انحدر الرأس مع تيار النهر ، واستقر قريبا من جزيرة لزبوس ؛ وهناك فارق شبح أورفيوس الرأس ونزل إلى العالم الأسفل ـ أى عالم الموت ـ مفيداً من خبراته السابقة عندما غامر ليسترجع يوريدايس[٣٢] . وقد أخذ أدونيس فكرة مفارقة الشبح ـ أى الروح ـ للرأس ، ولكنه بدل أن يجعله ينزل إلى العالم الأسفل جعله يطير فى الفضاء . ومما قاله أدونيس مجسدا هذا المعنى ما

جاء في حواريته الشعرية «الرأس والنهر» :

«وكان موتي طائرا
حوَّم في خميلة الغرابة
وطار »[٣٣] .

والحقيقة أن فكرة طيران الروح ، كما هو معروف ، مرتبطة بالقصص الديني . لكن مسألة ارتباط الطيران بالموت لها جذور أسطورية أيضا ؛ فقد ارتبطت بدلالات رمزية ذات صلة بأسطورة إيكاريوس Icarus الذى جسد في تحليقه في الفضاء فكرة العجز الكامن في الإنسان . فعندما صعد إيكاريوس إلى السماء قريبا من الشمس ، كان قد جسد فكرة السمو ، ولكنه في الوقت نفسه قد جسد فكرة الانهيار ؛ لأن الاجنحة التي طار بها كانت مربوطة إلى جسده بالشمع[٣٤] . وقد لاحظ المهتمون بالدلالات الرمزية للأساطير أن فكرة الطيران قد ارتبطت بالتحول (أو الموت) .

فمما أشار إليه J.S.Kirk في كتابه «معنى الأسطورة ووظيفتها» ، أن جلجامش رفض باحتقار عرض عشتار للصداقة لأنها كانت تحول عشاقها إلى طيور (والإشارة هنا إلى عشيقها تموز)[٣٥] . ولعله من الإنصاف الإشارة هنا إلى أن السياب كان قد وظف مثل هذه الصور والقرائن ليجسد فكرة ارتباط الطيران بالموت ، وذلك في عدد من قصائده ، وبخاصة قصائده في وفيقة ؛ فقد كشفت هذه القصائد عن نزعة أورفية واضحة ، كما ذكر فيها اسم إيكاريوس صراحة[٣٦] .

والحقيقة أن أدونيس لم يقتصر على الافادة من اسطورة أورفيوس كما قدمها أوفيد بل أفاد بشكل أكبر من الحركة الأورفية الممثلة للتصورات الفلسفية والصوفية والفنية التي قامت أصلا على معطيات هذه الأسطورة ؛ فقد وجد فيها مصدرا ثريا للتصورات والأخيلة ، ووجد فيها تشجيعا على المضي في أجوائه الشعرية الغريبة ، التي لا تقل عن غرابة تصورات هذه الحركة . والقسم المتبقى من هذه الدراسة سيخصص لبحث أثر الحركة الأورفية ، قديمها وحديثها ، على شعر أدونيس ، وسيركز بشكل خاص على أثر الشاعر الألماني ريلكه في هذا المجال .

فمن التصورات الأورفية الملاحظة في شعر أدونيس تصوراتهم حول بداية الوجود ونظرية الخلق . وعلى سبيل المثال كان الأورفيون القدماء يتصورون أن الزمن قد وجد قبل وجود هذا العالم ، ومنه ولدت الفوضى والأثير ، ومع مرور الزمن أنتجت «الفوضى» (Chaos) بيضة مشعة ذات لون فضي أبيض ، وهي كذلك أنتجت فانيز Phanes، البطل في نظرية الخلق الأورفي[٣٧] . وفي تخريج آخر للأورفيين القدماء ، جاء تأكيداً للعامل الجنسي في نظرية الخلق ، أن الريح ضاجعت الإلّهة الليلَ ذات الأجنحة السوداء ، فوضعت بيضة أودعتها رحِمَ الظلام ، ثم فقست البيضة إله الحب إيروس Eros الذى يسميه البعض فانيز Phanes. وقد بعث هذا الإله الحركة والحياة في الكون . ووصف هذا الإله بأنه ينطوي على الذكورة والأنوثة معا . . . وخلق هذا الإله الأرض والسماء والشمس والقمر . . .[٣٨] .

وقد صاغ أرستوفانيس هذه التصورات الأورفية بشكل ساخر في مسرحية الطيور :

«أيها الرجال الموجودون أسفل في صورة باهتة . . . . . سنخبركم بأمور سامية . . . عن مولد الآلهة وعن الفضاء والظلام الأولين . كان في البدء فضاء وظلام وليل وتارتاروس الشاسع الكئيب . ولكن الأرض لم تكن موجودة ولا السماء ولا الهواء ، حتى ولدت أخيرا في صدر الظلام السحيق بيضة حبلت فيها دوامة الريح وباضها الليل الأدكن الريش . ومن هذه البيضة ، بينما تدور الفصول ، خرج الحب المدهش المتألق ، الحب البراق الجرئ الذهبي الأجنحة كعاصفة جامحة متألقة ساطعة ، ففقسنا الحب باندماجه في تارتاروس الفسيحة مع الفضاء المظلم الداجي ، ونقلنا إلى فوق بوصفنا أول نتاج للحب ، وصعدنا إلى النور لأول مرة .

لم يكن هناك أي جنس من البشر إطلاقا حتى جعل الحب الكون مندمجا . بعد ذلك اختلطت جميع الأشياء بعضها ببعض في حُب ، فخرجت الأرض والسماء ، والبحر المترامي الأطراف ، ومعشر الآلهة»[٣٩] .

لقد وجدت هذه التصورات الأورفية طريقها إلى شعر أدونيس في أعماله الشعرية ، وبخاصة في «كتاب التحولات والهجرة» و «المسرح والمرايا» و «مفرد بصيغة الجمع» . ولعل هذه التصورات هي المعين الأول للقارىء العربي إذا أراد أن يفهم كثيرا من أخيلة أدونيس الغريبة ، أو إذا أراد أن يبرز وجودها في شعره . فوصف أدونيس التالي للزمن ، أو تصوراته عن بداية الوجود ، قد لا يفهم إلا إذا كان القارىء على اتصال بمثل هذه الخلفية الأسطورية :

« في البدء كان النهر
كان حطام الزمن المكسور
يصهر في تنور
من غضب الأمواج
كان الجمر . . . »[٤٠] .

وستظل النماذج الشعرية التالية عازبة عن فهم القراء ما لم توضع تصورات أرستوفانيس السابقة في الحسبان ، مع الالتفات إلى اللمسات الشخصية الساخرة التي يضفيها أدونيس على هذه التصورات :

« في البدء كانت عثة
تبيض في ثيابي »[٤١] .

وقوله في مطلع «مفرد بصيغة الجمع» :

« لم تكن الأرض جسدا ؛ كانت جرحا
أخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء
اخرجْ إلى الفضاء أيها الطفل
خرج على
. . . .
اخرج إلى الفضاء أيها الطفل
في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور »[٤٢] .

ويبدو أدونيس في تركيزه على الجنس بوصفه المدخل الأول للخلق ، مدينا إلى التصورات الأورفية ؛ والمضامينُ الدينيةُ الواردة في النص التالي قد خرجت من خلال المنظور الأورفي :

« في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور
حواء تنزل في حوض
تسبح / في / مني / القمر

اخرجْ إلى الفضاء أيها الطفل
خرج العاشق إلى عشيقته يجامعها للمرة الأولى
يتقدمه إله يهيىء السرير
ترافقه إلاهة تفك زنارها »(٤٣) .

وعمد أدونيس إلى المزج بين التصورات الأسطورية الأورفية الخاصة بالخلق وظهور الحياة وبين قضية الخلق الفنى الخاصة بالخلق من خلال التعامل مع اللغة . والنموذج التالى الذى يتحدث فيه عن بداية الكون وظهور الحياة يجسد هذه الظاهرة :

« كان اسمها يسير صامتا فى غابات الحروف
والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل
وكان الهواء راكعاً والسماء ممدودة كالأيدى
فجأة أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء
الغابات »(٤٤) .

٢ - الأورفية بين ريلكه وأدونيس .

الشاعر الألمانى رينر ماريا ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) Rainer Maria Rilke خير من يمثل النزعة الأورفية بروحها المعاصرة التى تجمع بين الملامح الأسطورية القديمة ورؤيا الشاعر الفكرية الخاصة . وقد تجسدت النزعة الأورفية لدى ريلكه فى عملين شعريين متداخلين هما : مراثى دوينو Duino Elegies، و أغان إلى أورفيوس Sonnets to Orpheus . وقد بين ريلكه فى ملاحظاته حول هذين العملين السبب فى تأليفهما ، كما بين العلاقة أو التداخل بينهما ، وأشار بشكل واضح جدا إلى ارتباط «أغان إلى أورفيوس» بخاصة بحادثة موت فتاة صغيرة فى عيد رأس السنة ؛ وهو الأمر الذى يوحى بالعلاقة بين هذا العمل الشعرى وموت يوريديايس زوجة أورفيوس الأسطورى ، التى كانت السبب المباشر فى ظهور الحركة الأورفية القديمة :

«إنه ليدهشنى أن لا تساهم «أغان إلى أورفيوس» فى فهم المراثى ، برغم أنها ــ وهى لا تقل صعوبة عنها ــ تشتمل على الفكرة الجوهرية نفسها ، التى قدمتها المراثى . لقد بدأتُ المراثى مع عام ١٩١٢ ، ومضيت فى تأليفها على شكل شذرات فى أسبانيا وباريس حتى سنة ١٩١٤ ، وانقطعت عن التأليف فيها بسبب الحرب ، ثم استأنفت الكتابة فيها حتى أنهيتها مع عام ١٩٢٢ . لقد كان الشروع فى تأليف المراثى الجديدة ، كما كان الانتهاء منها قد تم قبل كتابة «أغان إلى أورفيوس » ، مع أن العملين فرضا نفسيهما علىّ فى الوقت نفسه . وكان الشروع فى كتابة «أغان إلى أورفيوس» قد بدأ دون إرادة منى ؛ وذلك بسبب وفاة فتاة فى سن مبكرة . . . . وقد كان ارتباط تأليف «أغان إلى أورفيوس» مع موت الفتاة سببا فى الاقتراب من المنبع الأساسى لأصل العملين ؛ فهذا التزامن دافع آخر من الدوافع التى تجعلنا نشارك بعمق الأمواتَ الذين ذهبوا والذين سيأتون ، نحن المنتسبين إلى هذه الأرض وإلى هذا الزمن لا يعوقنا ، ولو للحظة ، عالم الزمن ، ولسنا محجوزين بأطره . نحن باستمرار ننساب إلى أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين يأتون ــ ظاهريا ــ بعدنا»(٤٥) .

ولعل أوضح توظيف لمضامين أسطورة أورفيوس لدى ريلكه هو ما يلاحظ فى السوناتة السادسة والعشرين من القسم الأول من «أغان إلى أورفيوس» ؛ ففى هذه السوناتة يوظف ريلكه كل العناصر الأسطورية الأساسية فى أسطورة أورفيوس . فأورفيوس هو الفنان الربانى الذى سحر الوجود بموسيقاه ؛ وهو الذى ناصبته النساء العداء وقضت عليه باستثناء رأسه وقيثاره اللذين ظلا يرددان ترانيمهما على الدوام . فريلكه بهذا التوظيف لا يزيد شيئا عما قدمه أوفيد فى كتابه التحولات . قال ريلكه :

« بيد أنك أيها الربانى ، ظللت بصوتك حتى النهاية
وحينما كنت محاصرا بحشود باخوس الشريرات الحقيرات
انبثق صوتك لتتعالى موسيقاك الجميلة بإحكام
على أصوات الشريرات المدمرات
ما جرؤت واحدة منهن على تحطيم رأسك وقيثارك ؛
بيد أنهن تكالبن عليك بغيظ ، وكل الأحجار المدببة التى
صوبنها نحو قلبك تحولت (إلى حجارة) ناعمة الوقع
لدى ملامستها لك ، وغدت كلها أسماعا تصغى لموسيقاك .
وفى النهاية لقد سحقنك وحطمنك مدفوعات بحقدهن ،
فى حين كانت ترنيماتك الموسيقية تسحر الأسود
والصخور والشجر والطير . . . »(٤٦) .

ولعل اللمسة الشخصية الخاصة التى يضيفها ريلكه إلى المادة الأسطورية فى هذا السياق هى إشارته إلى أن الشعراء هم ورثة أورفيوس ، فقيد الطبيعة ، وأنهم الآن - بسبب غيابه وفقدانه - القادرون على سماع الترنيمات السحرية الصادرة عن الطبيعة ، كما أنهم المعبرون عنها بفنهم :

« أنت أيها الإله المفقود ، أنت الأثر اللامتناهى
فقط لأن الأعداء مزقوك وشتتوك
أصبحنا الآن المستمعين و (أصبحنا) فم الطبيعة
الذى يعبر عنها »(٤٧) .

وقريب من هذا التوظيف المباشر لمادة الأسطورة القديمة ما جاء فى السوناتة الثالثة عشر من الجزء الثانى(٤٨) ، حيث يحرص ريلكه أورفيوس على اللحاق بيوريديايس والالتقاء بها فى عالم الأبدية ؛ وهو الحلم الذى طالما تشوف إليه أورفيوس الأسطورى :

« كن سابقا كل وداع ، كأنه وراءك
كالشتاء الذى يزول الآن ؛
إذ بين الشتاءات شتاء لا نهائى
يحتمله قلبك .
أبدا كن ميتا مع يوريديايس ــ اصعد أكثر غناء
اصعد أكثر ترنما ، عائدا إلى العلاقة الصافية
هنا بين الأشياء الزائلة ، وفى أرض الصيرورة
كن كأسا مغنية ؛ كأسا تحطمت من الغناء »(٤٩) .

ومن التحويرات البسيطة التى يقدمها ريلكه على مضامين الأسطورة الأصل تأكيده العنصر الربانى فى الأسطورة القديمة ، فغناء أورفيوس الأسطورى الذى كان يسحر الجمادات والأحياء هو من طبيعة ربانية خاصة ، لا يقوى عليه إلا إله . أما الإنسان فإنه سيظل عاجزا عن التغلغل فى ثنايا الغناء الدقيقة ، وإذا غنى فغناؤه يبقى مجرد رغبة أو وسيلة لاستدراج منفعة أو شىء يهوى تحقيقه . وبسبب عجز الإنسان عن اقتحام الوجود من خلال هذا الغناء الربانى سيظل دائماً يتطلع إلى

إلّه الوجود المطلق ليضفى عليه الحركة (أو التحول) بين قطبى الوجود المادى (الأرض) ، والروحانى المتسامى (أى النورانى) :

« إلّه قادر على ذلك . ولكن قل لى كيف
يقوى الإنسان على اللحاق به عبر القيثار الضيق ؟
عقله متصدع ولا معبد لأبولو على تقاطع طريقى قلبه .
الأغنية ، كما تعلمها ، ليست رغبة
ولا استدراجا لشىء يمكن تحقيقه فى النهاية
الأغنية وجود (ووجود) سهل بالنسبة للإلّه
ولكن متى يتحقق وجودنا نحن ؟ ومتى
يسبغ الله علينا الأرض والنجوم
أيها الفتى ـ ليس ذاك ما تحب ، حتى ولو تصعّد
الصوت من داخلك ليفتح فمك ـ تعلم
كيف تنسى الأغنية المفاجئة : لأنها سوف تتلاشى
الغناء الحقيقى نَفَس مختلف
إنه نَفَس من أجل ذاته
إنه عبق (تفوّح) فى الله . إنه ريح »(٥٠) .

والحقيقة أن الفكر الأورفى لدى ريلكه فى «أغانى إلى أورفيوس» و «مراثى دوينو» لا يتجسد من خلال هذه التوظيفات المباشرة لبعض ملامح أسطورة أورفيوس الأصل ، بل فى التعبير عن الفكرة أو الرمز الجوهرى الذى تمثله هذه الأسطورة ، أى فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمى الحياة والموت ، لمعانقة الأبدية التى تتشكل منهما . فأورفيوس الأسطورى الذى اجتاز النهر الفاصل بين عالمى الحياة والموت يجسد بمنطق أسطورى محض فكرة تكامل الوجود بوجهيه : الحياة والموت . وهذه الفكرة نجدها محورا أساسيا فى عمل ريلكه المشار إليهما . فمما كتبه ريلكه ردا على أسئلة من مترجم عمليه البولندى ، جاء ما يلى :

«نحن أبناء هذه الأرض وهذا الزمن (الحاضر) ، لسنا ـ ولو للحظة ـ مقيدين بعالم الزمن ، ولسنا محدودين بأطره . إننا ـ دونما توقف ـ ننساب لنتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين ـ ظاهريا ـ يأتون بعدنا . . . »(٥١) .

وفى السياق نفسه قال : «إن تأكيد أن الحياة والموت هما شىء واحد شأن أساسى من شؤون المراثى ؛ والاعتراف بواحد وإنكار الآخر هو تحديد يسوق إلى نفى الأبدية . الموت هو الوجه الآخر للحياة ؛ الوجه الذى يختفى فى الجهة الأخرى : علينا أن نحقق الوعى الكامل بوجودنا ، الذى هو أرضنا ، فى مجالين غير منفصلين»(٥٢) .

ولعل اللمسة الخاصة ، والإيجابية ، التى يضيفها ريلكه إلى تصور الاختراق الأورفى الأسطورى ، هو تحديده لطبيعة هذا الاختراق ، أو هذا التحول ، أو هذا الانتقال ؛ فعملية التحول ليست مجرد انتقال آلى من عالم إلى آخر ؛ أى من الحياة إلى الموت ، أو من الموت إلى الحياة ؛ فكل تحول أو انتقال تجربة وجودية خاصة ، تضاف إلى تجارب الذين تحولوا مثلنا فى عالمنا الأرضى : «فمن خلال تشكلاتنا الترابية ، ليس بالمعنى المسيحى ، بل بمعنى وعينا الأرضى ـ الدنيوى ـ المبارك ، لابد أن نقدم ما نراه أو ما نلمسه الآن إلى ذلك الدوران الواسع الأوسع . . . . . . إن الطبيعة ، أى الأشياء التى نتحرك من خلالها ، والأشياء التى نستخدمها ، مؤقتة وهالكة ، ولكن مادمنا موجودين هنا فإنها ـ أى أشياء الطبيعة ـ ممتلكاتنا ، وإنها تشاركنا معرفة أحزاننا وسرورنا ، كما كانت سابقا محل ثقة أسلافنا . من هنا فإنه من المهم ، ليس فقط أن لاندوس على كل شىء أرضى ونحقره ، بل علينا ـ ذلك لأنها تشاركنا زمنيتنا ـ أن نقبض على هذه الظواهر وهذه الأشياء وأن نحولها (يستخدم ريلكه كلمة «تحول» بمعناها التناسخى) بتفهم محب واع . نحولها ؟؟ نعم ؛ لأن من واجبنا أن نطبع فى أنفسنا هذه الظواهر الأرضية المؤقتة الفانية ؛ ذلك لأن وجودها الجوهرى سوف يظهر فينا بشكل غير مرئى . إننا نَحْلُ اللامرئى . إننا ننتزع بجنون المرئى من عسله (أى الظاهر من هذا العسل) لنجمعه فى القفير الذهبى العظيم الذى لا يرى . إن «مراثى دوينو» ترينا عمل هذه التحولات الدائمة للمحبوب من المرئى المحسوس إلى اللامرئى الحيوى المتذبذب فى طبيعتنا ، التى تقدم ترددات جديدة إلى محاولات الكون المتذبذبة (ولأن العناصر المختلفة فى الكون لا تزيد عن كونها درجات متفاوتة من التذبذب فإننا ـ بهذه الطريقة ـ لسنا فقط فى صدد إعداد قوى جديدة من نوع روحانى خاص ، بل ـ ربما ـ فى صدد إعداد مواد جديدة ، معادن جديدة) . وهذا النشاط التحولى معزز بشكل فردى ، ومحثوث عليه من خلال الاختفاء السريع من هذا الكثير المرئى ، الذى لا يبدو أنه سيستبدل»(٥٣) .

وهذه الملاحظات النثرية ، التى اضطر ريلكه إلى تقديمها بسبب الصعوبة القصوى التى استشعرها قراؤه فى عمليه : «أغانى إلى أورفيوس» و «مراثى دينو» ، هى خلاصة لكثير من قصائده المنشورة فى هذين العملين . لقد أكد ريلكه فى هذين العملين فكرة التحول فى عالم الأشكال ؛ وهى الفكرة التى عدت محورا أساسيا من محاور الفكر الأورفى القديم . ومن أمثلة قصائده التى تؤكد هذه الفكرة ، والتى ترتبط ارتباطا مباشرا باسم أورفيوس ، السوناتة الخامسة من الجزء الأول :

« لا تقم نصبا تذكاريا له
دع الوردة تزهر كل عام من أجله
ذلك لأنه أورفيوس فى تحولاته فى هذا وهذا »(٥٤) .

والتحول ، بالنسبة لريلكه ، هو القانون العام الذى يستوعب الكون فى إطاره ؛ فالكون فى تحول دائم مستمر . لكن هناك فى إطار هذا التحول العام تحولات ذات مدى أضيق ، تستوعب الكائنات والأشياء فى إطار التحول الكونى العام . فالكائنات والأشياء تتحول لتحقق ذاتها ، ولتتدرج فى سلم التسامى الأكثر شفافية :

« كذلك يتحول العالم سريعا
كأشكال الغيوم
عائدا للأزلى القديم
فوق التحول والمسير
أبعد وأكثر حرية »(٥٥) .

وفى خضم حركة التحول فى الأشكال تسود روح كلية توحد بين الكائنات المتحولة ؛ وكل كائن له زمنه الخاص الذى يستوعب فى الزمن الكلى المطلق :

« أثنى على الروح تلك التى تستطيع أن توحد بيننا
وذلك لأننا حقيقة نعيش فى الأشكال
وبخطوات قليلة تمر عقارب الساعة
جنبا إلى جنب مع يومنا المطلق »(٥٦) .

والكائنات المتحولة المسافرة فى حركة لا نهائية فى عالم الأشكال لابد أن تنطمر مدة ما فى عالم التراب ــ الموت ــ لتثرى التربة ، تهيوءا لانطلاق حيوات جديدة ، دونما حسبان للمعاناة التى تعانيها فى هذه الحركة :

« علينا أن نتعامل مع زهرة وورقة عنب وثمرة
إنها لا تتكلم فقط لغة السنة الواحدة
من الظلمة ينبثق التجلى ذو الألوان
ممتلكا شعاع غيرة الموتى الذين يبعثون الحياة
فى التراب
ما الذى نعرفه عن إسهامهم فى هذا ؟
لقد مضى زمن طويل وهم يعجنّون التراب بنخاعهم
ويتخللون ، ويتخللون عجينة التراب بنخاعهم الحر
والسؤال الوحيد هو : هل يفعلون ذلك عن طيب خاطر
أم أن هذا ثمرة أتعاب العبيد المثقلين
تندفع إلى الأعلى ، ملتصقة بنا ؛ إلى أسيادهم
هل الأسياد هم أولئك الذين يتعانقون
مع الجذور ، ويمنحوننا بفيضهم هذا
الشىء الهجين المتخلق من القوة البكر والقبلات »(٥٧) .

ووراء كل كائن «أنا» أو «جوهر» أو «ذات» خاصة تتداخل مع ذوات الآخرين ؛ ولذلك تبدو أحيانا كأنها على معرفة أوصلة بها :

«إننا نستنشق حالنا خارجا وبعيدا
من جذوة إلى جذوة نعطى رائحة أخف
وفى الحقيقة طالما يقول واحد منا : مالنا ؟
إنك تمكث فى دمى ، وهذه الغرفة ، وهذا الربيع
ملآن بك . . . . . . لكن ما الفائدة ، إنه غير قادر على أن
يبقينا
فنحن نزول فيه وحوله »(٥٨) .

ويأتى ريلكه على جوهر الفكر الأورفى الخاص باستمرارية الوجود فى إطار من المعاناة بين قطبى الحياة والموت ، من خلال عملية التوالد والتناسل . وخلافا لما جاء عند أوفيد ، الشاعر الرومانى الذى جعل أورفيوس ، بامتناعه عن الزواج ، يحجم عن الدخول فى ميكانيكية الوجود أو الظهور من خلال الجنس أو التزاوج ، فإن ريلكه رأى أن استمرارية الوجود لا تتحقق إلا من خلال التلامس والعناق . فمن خلال العناق ــ التزاوج ــ يتنقل المكان ويتراكم فى الكائنات التى تنقله هى كذلك وتخفيه بنعومة . والأبدية لا تتحقق إلا من خلال هذا العناق الذى يهيىء الفرصة لرحيل الأنا ، حالما يبدأ الآخر يتشكل فيها :

« أنتم الذين تزولون فقط لأن الآخر
يقوى . أنتم اسألكم عنا . إننى أعرف
لماذا تتلاقون بمثل هذه السعادة
ذلك لأن العناق يستمر
لأن المكان لا يزول ؛ المكان الذى
بنعومة تخفونه ، ولأنكم وراء هذا
تتحسسون البقاء النقى . هكذا تترقبون الأبدية
تقريبا من العناق »(٥٩) .

ومثل الأورفيين القدماء يؤكد ريلكه فكرة تصعد الأنا فى سلم التحول المتسامى ، أو العلو إلى الفضاء الخارجى ، فتخسر الأنا فى نزوعها هذا خواصها التى اكتسبتها فى دورة وجودها الأرضى :

« أما الأشياء الجميلة
فمن يقوى على إبقائها ؛ فباستمرار يبين الظهور
على وجهها ويزول ، كالندى من عشب الصباح
هكذا يفترق عنا مالنا ، كالحرارة من طعام
ساخن . آه ، أيتها الابتسامة ؛ إلى أين ؟ أيتها النظرة
المقلوبة .
يا موجة القلب الزائلة الدافئة والجديدة ؛
ويلى ؛ إننا كل هذا . أمّا للفضاء الذى ننحل فيه
طعمنا »(٦٠) .

ولعله من هذا المنطلق يمكن فهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع الفضاء الخارجى ؛ فالفضاء ، كما هو الحال لدى الكتاب الأورفيين ، وبخاصة كما جاء عند هيروقليطس والفيثاغوريين(٦١) ، يمثل مرحلة التسامى الأخيرة التى تتوجه إليها الأنا :

«الفضاء الخارجى باستمرار يتداخل بصفاء مع وجودنا ؛
يتوازن معه ، فى حين ينبثق وجودى بإيقاع» .
«كم من هذه الفضاءات قد أصبح متداخلا معى
وكم من الأرياح غدت وكأنها ابن لى
هل تعرفنى ، أنت أيها الفضاء الممتلىء بالأماكن
التى كانت مرة أماكنى
أنت مرة لحاء ناعم ، ومرة محيط لكلماتى وأوراقها»(٦٢) .

ومن المنطلق نفسه تفهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع الملائكة بوصفهم كائنات من هذا العالم المتسامى :

« وهل يمسك الملائكة
فقط بمالهم ، بما يفيض عنهم
أم أن هذا يحدث أحيانا ، وكأنه فى غفلة منهم
قدر ضئيل من وجودنا عندهم ؟ وهل نحن
نكاد نمتزج فى ملامحهم ، كالغموض فى وجوه
النساء الحبالى
إنهم لا يعون هذا
نتيجة لعودتهم المحمومة إلى أنفسهم »(٦٣) .

والحقيقة أن معنى الملاك ، فى شعر ريلكه ، يقترب من معنى الشبح فى معناه الأورفى القديم . فالملاك بمفهوم الشبح قد يعنى الجوهر الحى الذى يقفز من شكل إلى شكل فى سلسلة التحول اللامتناهى . فالملاك ، أو الشبح ، هو الممثل ، أو اللاعب ، الذى يتقمص الأشكال ــ على خشبة مسرح الوجود :

« وعندما أحس بالرغبة
فى أن أنتظر أمام مسرح اللعبة ، كلا ،

بل أحدق فيها مليا حتى لتخطىء نظرى فى النهاية ،
ملاك هناك فى هيئة لاعب يظهر ويرفع الستار
وعندئذ يتحد ما فسخناه
دائما بوجودنا . عندئذ يطلع
من فصولنا سير
التحول بأكمله ، متخطيا وجودنا
يلعب الملاك عندئذ »[٦٤] .

وقد خلص ريلكه ، من خلال تأكيده لفكرة التداخل الحاصل من السفر فى عالم التشكل ، والمتجه دائما نحو التصعد والتسامى ــ خلص إلى بلورة فكرة التمرئى أو مرحلة المرآة . فالسفر فى عالم التشكل ، والدخول فى دورة التجليات ، يتحولان فى النهاية إلى مرآة . والمرآة فى هذا السياق تعنى الشكل الذى يتجلى من خلاله الكائن ؛ «الأنا» القابعة وراءه ، فى لحظة زمنيةما ، وفى مكان ما . والشكل هنا غير مرتبط بالوجود الحيوى للأنا أو الجوهر ؛ فهو أى شكل تتجلى فيه الأنا فى تنقلها أو سفرها فى عالم الأشكال بين إطارى الظهور ــ الحياة ــ والكمون ــ الموت أو التحجر[٦٥] . وفى الفقرة التالية يجسد ريلكه عملية التحول التى يمر فيها الكائن الحى ؛ فعلى مستوى الوجود الإنسانى تتمثل هذه العملية فى التحول من مرحلة الحيوية والانفعال (السعادة والعواطف . . .) إلى مرحلة المادة المتحجرة (سلاسل الجبال) ، وأخيرا إلى مرحلة المرايا (مرحلة التجلى والكشف) :

« أيها السعداء منذ الزمن الباكر ؛ يا عاشقى الخلق ؛
ياسلاسل الجبال ؛ أيتها السلاسل بلون الفجر الوردى
منذ القدم ؛ يا لقاح الألوهة
ومفاصل الضوء ؛ أيتها الممرات والدرجات والعروش ؛
يا أجواء الحقيقة ، ويا دروع السعادة ؛
أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ؛ وفجأة
على حدة : المرايا ، تلك التى تخلق من جديد
فى وجوهها سحرها المنبثق عنها ــ
لأننا نحن ، عندما نشعر ، نتبخر . آه »[٦٦] .

وفى مسيرة الكائن ، أو الأنا القابعة فيه ، تفقد العيون ما أبصرته ، وما وعته الأنا المبحرة فى عالم التجليات :

« ما أبصرته العيون مرة فى الوهج الذى تفحم
بطيئا فى المواقد ــ وهج عيون الحياة ــ
قد فقد إلى الأبد
والأرض آه ــ من يعرف خسائرها»[٦٧] .

والمرآة تختزن التجليات التى بدأ فيها الكائن ، أو الأنا القابعة فيه :

« كما هو الحال أحيانا ، حيث تقبض الورقة (التى نمت للتو)
على الضربة الصحيحة من يد السيد ، فإن المرايا
غالبا ما تختزن الابتسامة المقدسة ، المشبعة بثغور
الصبايا ، عندما يتأملن وحيدات طلوع الصباح »[٦٨] .

والمرايا ــ بهذا المعنى ــ هى الشاهد الوحيد على مرور الكائن فى عالم التجليات ؛ وهى الجزر الماثلات فى الزمن السرمدى ، والفراغ اللامتناهى :

« المرايا على معرفة بحقيقتك على نحو لم يعرفه أحد من قبل
أنتن (المرايا) فجوات فى الزمن ، مملوءات بلا شىء
إلا بثقوب الغربال
أنتن (المرايا) المبعثرات القاعة الفارغة
عندما يقتحم الظلام طاغيا كالغابات »[٦٩] .

لكن مرحلة التمرئى أو المرآة ليست عامة للكل ، كما يرى ريلكه ؛ فهى مرحلة لا يدخلها إلا الخاصة أو من هو مهيأ لها . ولعل ريلكه يرجع ، مرة أخرى ، إلى فكرة التسامى الأورفية ، وهى الفكرة التى تتضمن أن التسامى بعيد المنال ، لا يصل إليه إلا من استطاع التطهر فى العالم المادى الثقيل :

« أحيانا تكنّ (المرايا) مملوءات رسما (لوحات)
قلة تبدو أنها دخلت عالمكن
وقد صددتن الأخرين عنكن فى حياء
ولكن أجملهن سوف يبقى ، وعلى مرأى من خدودهن
المصونات يتغلغل نرسيس الطليق »[٧٠] .

والشىء الجوهرى الذى يميز أورفية ريلكه هو الطابع الوجودى الواضح ، الذى يجعل لأفكاره قيمة خاصة ، بحيث تبعده عن الحس العبثى أو العدمى . وفى الصفحات القليلة السابقة أشير إلى الإضافة الجوهرية التى تضيفها الدورات الجديدة فى عالم التحول المستمر إلى الخبرة الإنسانية أو المادة المتجددة . لكن الشىء الأكثر أهمية فى أورفية ريلكه هو هذا الإحساس بالتميز الإنسانى فى خضم الدورة المتجددة بلا نهاية ؛ فالإنسان ، برغم كونه خاضعا لدورة التجدد والفناء أو الانتقال ما بين التراب والسماء ، يبقى متميزا عن بقية الكائنات الأخرى :

« آه يا شجرة الحياة ، متى يحين الشتاء ؟
نحن لسنا متشابهين ، لسنا كأسراب الطيور
عارفين ، مسبوقين ومتأخرين
نرتفع بأنفسنا إلى الرياح
ونسقط على مستنقع بلا شفقة .
فنحن نعى الإزهار والتيبس فى وقت واحد
وفى مكان ما ماتزال الأسود تسير
وتجهل كل ضيق مادامت فى عزها »[٧١] .

الحس الوجودى لدى ريلكه يتميز عن الإحساس المعتم الذى قدمه الأورفيون القدماء ، وبخاصة أوفيد ؛ فالرعب من مواجهة المصير ــ الموت ــ للمرة الثانية ، والسير فى نهر الدم الإلهى القديم ، لا يثنى ، فى رأى ريلكه ، الأنا القابعة وراء الكائن ــ الإنسان ــ عن التورط فى لعبة الحياة ، والتنقل فى عالم الأشكال :

« بل إنه يريد أن يظهر ، وبخفة يعوّد نفسه
على قلبه الدافىء ، حيث يقبض على ذاته ويبدأ هناك »[٧٢] .

فالأنا ، أو الجوهر القابع وراء حركة التشكل ، يعود نفسه على الرعب والخوف ، ويتآلف معهما ، لمعايشة تجربته الخاصة ، وليخلق تاريخه الخاص ضمن الزمن اللانهائى من تاريخ أسلافه :

«هو الجديد الخائف ، كيف بدأ يتشرب
بالحوادث الداخلية ذات المستوى المميت
منحنيا إلى الحد الأقصى ، ورازحاً تحت النمو الخانق» .

واحبَّ ترك بريته ، وغرز
جذوره فى بداية قوية
حيث ولادته كان قد تخطاها ، عاشقا
هبط فى الدم الأكثر قدما ، فى الأودية السحيقة
حيث الرعب لم يزل شبعان من آبائه
وكل مخيف عرفه ، أومأ إليه ، وكأنه على اتفاق معه» .

«بلى المرعب ابتسم له . . . . ونادرا
ما ابتسمتِ بهذه العذوبة ، أيتها الأم ، وكيف
باستطاعته ألا يحب الحياة التى ابتسمت له . قبلك
أحبها ، إذ عندما رحت تحمليه
كانت حياته فى المياه منحلة ، المياه التى تجعل البذرة
أخف»[٧٣] .

ومثل الوجوديين الآخرين لا ينكر ريلكه طابع العداء الذى يتحتم حضوره فى إطار احتكاك الكائنات . . (البشر) ، واقترابهم من تخوم بعضهم بعضا :

« أما نحن ، فعندما نظن أننا صوب هدف ما بكليتنا
نحس بالآخر يضغط علينا . العداء
أول ما يصيبنا . ألا يقترب
المحبون أبدا
إلى التخوم ، واحدهم بالآخر ، ويمنون
أنفسهم بالمسافة ، ، والبيت
عسانا نشعر بذلك ؛ فالإنسان بوضوح
شديد معنا ، نحن الذين لا نعرف من حدود الشعور
الأسطحه الخارجى »[٧٤]

وأخيرا فإن أورفية ريلكه الوجودية تتجسد فى إصراره على المواجهة ، برغم الرعب والعداء ، وبرغم عبثية التنقل بين الأشكال ؛ ففى مسرح الوجود هناك الكثير الذى يستحق البقاء والتضحية :

« لا أريد هذه الأقنعة نصف الملآنة
أفضل اللعبة ؛ إنها مليئة . سأحتمل
الجسد والشريط ووجهها الخارجى . إننى قاعد هنا
حتى لو انطفأت الأنوار ؛ لو
قيل لى ما من شىء آخر ــ حتى لو هب من المسرح
الفراغ مع النسمة الداكنة
ولو لم يظل من آبائى الموتى
أحد معى ، ولا زوجة ، حتى
ولا ولد بعينه السمراء التى تحول .
مع هذا سأبقى ؛ فهناك أبدا شىء للمشاهدة »[٧٥] .

* * *

لقد تبين للدارس فى القسم الأول من هذه الدراسة مدى صلة أدونيس بالتصورات الأورفية القديمة لدى أوفيد بخاصة ، ولدى الحركة الأورفية بعامة . والجزئية المتبقية من هذا القسم الثانى تخصص لكشف العلاقة بين أدونيس والأورفية الحديثة ، ممثلة فى الشاعر الألمانى ريلكه .

إن الصلة بين أدونيس وريلكه لا تقتصر على مجرد الاشتراك العام فى الفكر الأورفى ، بل تتعدى ذلك إلى درجة التقارب فى الرؤ يا الفلسفية الشاملة ، وفى الأسلوب الشعرى ، وفى الصور الشعرية الجزئية . ولعل هذا التقارب راجع إلى الاتفاق فى الاتجاه الفلسفى العام لدى الاثنين ، وبخاصة فى إطار تيار الفلسفة الوجودية . فأدونيس ــ بحكم تخصصه فى دراسته الجامعية الأولى ــ كان على صلة بهذا التيار الفلسفى ؛ ولعل ريلكه كان قد اجتذبه بآرائه وشاعريته . والجدير بالذكر هنا أن ريلكه كان واحدا من الشعراء والمفكرين الغربيين الذين حازوا اهتمام جيل أدونيس وأصدقائه . ولعل أدونيس كان على صلة مباشرة بشعر ريلكه ، سواء من خلال الترجمات ، أو من خلال ما نشره ريلكه نفسه فى اللغة الفرنسية .

ومن الأشياء التى تستوقف الدارس أن أورفيوس أدونيس ، الذى أبرزت ملامحه فى القسم الأول من هذه الدراسة ، شبيه ــ إلى حد بعيد ــ بأورفيوس ريلكه . ومما يذكر بهذا التشابه فى رسم صورة أورفيوس أقوال أدونيس التالية :

«غارقا تحت جلدى
لابسا ملحه وشحوبه
غير أنى كلام الطبيعة
عاليا عاليا كالجبال . . . »[٧٦] .

«بغتة صار بينى وبين الطبيعة
لغة ورسائل ؛ صار الهواء
درجا ، صرت أمشى
سائحا فى ثياب الطبيعة»[٧٧] .

فهذا الوصف يذكر بوصف ريلكه الذى عد فيه أورفيوس فقيد الطبيعة ، وجعل من الشعراء ورثة له ، يتحدثون بلسانه .

ومن جوانب الاتفاق بين أدونيس وريلكه تلك الجوانب المتعلقة برؤ ية وضع التجربة الإنسانية فى الوجود ؛ فقد أكد ريلكه تاريخ الرعب الكامن فى الذاكرة البشرية من جراء ممارسة الإنسان للتجربة الوجودية . وتعبير «نهر الدم الإلهى» الذى تكرر فى شعره له ــ فى هذا السياق ــ دلالة خاصة . ومثيل هذه الرؤ ية للتجربة الإنسانية واضح جدا فى شعر أدونيس :

«تفتح الأرض خطاها معى
ــ معى غضب الأرض ، هواها ، سطوحها الخشبية
والدم السيد ، الدم الأمر ، الطالع من حفرة الزمان القصية»[٧٨] .

. . . .

«من أين أتيت ؟
ــ من أرض الموتى ، من أجران الدمع أتيت»[٧٩]

. . . .

«كيف أتيت
جئت فى قافلة الرعب ورايات الجنون
فى بقايا فأسى المنكسرة
مرهقا يحمل تاريخ الغصون»[٨٠] .

ومسيرة الإنسان فى شعر أدونيس هى مسيرة الإنسان نفسها فى شعر ريلكه ؛ إنها التنقل فى الأشكال ، والتحول اللانهائى بين قطبى الحياة

والموت ، أو بين الحجر والنور :

« مهيار
جسر إلى الهبوط حتى السحر والشقاء
فى الجسد الأرضى ، أو فى جسد السماء
. . . . جسدى هنا ، جسدى هناك ساحر
صوت يئن بلا صدى
يرتاد يفتتح المدى
هو المدى
فصلته جارحة البروق عن الدمع اللزج الهزيل
جسدى قباب الأرز ، والنهر المسافر ، والنخيل»(٨١) .

ويتفق أدونيس مع ريلكه فى تصور أن الصلة وثيقة جدا بين الحياة والموت ، وأن الفرق بينهما أبسط مما يظن . فقول ريلكه : «إننا دوما توقف ننساب لنتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين ــ ظاهريا ــ يأتون بعدنا »(٨٢) ، أو قوله : «الموت هو الوجه الآخر للحياة ، الذى يختفى بالجهة الأخرى»(٨٣) ، يعد نظيرا لقول أدونيس الذى صاغه بكثافة التصوير الشعرى :

« لو قبلتم الحجار ، لو شهدتم ــ
فتحت كل حجر غدير
من دمه
والزمن المعصفر الملآن
بجرحه ربابه*
غنت ، فكل نخلة خريف
يبكى
وكل صخرة سحابة »(٨٤) .

ويكاد أدونيس أن يوظف تصورات ريلكه نفسها ، الخاصة بالمسافة بين التحجر والنمو . فالتساؤل الذى طرحه ريلكه عن سر نشوء الحياة ، وتصوره أنها آتية من «الموتى الذى يبعثون الحياة فى التراب» ؛ الموتى الذين «قد مضى عليهم زمن طويل وهم يعجنون التراب بنخاعهم ، ويتخللون عجينته بنخاعهم . . . »(٨٥) ــ هذه التصورات نفسها تأتى عند أدونيس بتحوير بسيط :

« ليدخل (أى الشبح)
تحمله المسافة المنقوعة كالخل ، فيها تحت العشب وقشرة التراب
المسافة المزروعة بالنداء وجثث الصوت
المسافة المحفورة فى الخلايا الأرضية ، حيث تتحول طبقات
الصخر أرائك ومحطات»(٨٦) .

«سكنتُ كل عشبة
آلفتُ بين الصخر والنبات »(٨٧) .

والفرق بين ريلكه وأدونيس فى هذا الصدد هو أن الأول يسند مهمة الخلق وقوة النمو إلى الأسياد الخلاقين ، أولئك الذين يقبعون دائما فى التخوم الضيقة الحرجة بين الموت والحياة : «هل الأسياد هم أولئك الذين يتعانقون مع الجذور ويمنحوننا بفيضهم هذا الشىء العجين المتخلق من القوة الخام والقبلات ؟»(٨٨) . فى حين أسند أدونيس مهمة الخلق وسر النمو إلى الطاقة الحيوية الكامنة فى مادة الكائن الحى أو الشبح ، كما يسميها ، ويتغاضى عن التمييز بين الأسياد والعبيد ، الذى قدمه ريلكه .

وفى سياق فلسفة التحول يلتقى أدونيس مع ريلكه فى تصوره للعلاقة بين الكائن الحى (الإنسان) والمكان ؛ فقد أشير فى الحديث عن ريلكه إلى تصوره أن المكان يرتحل مع الإنسان أو من خلاله ليدخل عالم الأبدية ، وأن الإنسان ينقل المكان ويخفيه بنعومة فى رحلة السفر بين الأشكال . وتتردد هذه الفكرة نفسها كثيرا لدى أدونيس . ومما قاله فى هذا الصدد فى كتاب التحولات والهجرة :

« الجسد يعلم الفضاء كلامنا
الجسد يتجوف ويحضن الأرض»(٨٩) .

وقوله :

« أرض تعرض نفسها علىَّ
تنهض فى جسدى ؛ تومىء وتنحنى»(٩٠) .

وقوله :

«أرض تعرض نفسها علىَّ
تهتف أن أرش سحر ماءٍ أزرق
على غيرها من الأرض
وأتركه فى سبات إلى آخر الدهر ــ آمين»(٩١) .

وبلور أدونيس الفكرة نفسها فى مرحلة متأخرة ، وبدا أكثر اقترابا من ريلكه عندما قال فى «المسرح والمرايا» :

«حيث لا يعرف الدخان
أن بين الحقول
وينابيعى الخفية
سقطت جثة المكان
فى دهاليزها الأبدية » .

أو قوله من القصيدة نفسها ــ «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» :

« حضنت الحريق
وقشرت المكان ، جعلت المكان
زهرا يقرأ الطريق
والخطى ترجمان»(٩٢) .

والدارس يتساءل عن العلاقة بين أقوال ريلكه الخاصة باحتمال خلق العناصر الجديدة من جراء ارتحال المكان فى مرافقته لمسيرة التحول اللانهائى فى الكائن الحى ، وقول أدونيس التالى ، الذى يتضمن إمكانية تآلف الكائن الحى مع العناصر ، وفتح جسر التآخى بينه وبينها :

« آخيت وجهى مع العشب
واستسلمت خطاى
لحنين المرايا
ورأيت العناصر تبكى وتفتح جرح الأخوة بيننا »(٩٣) .

ولعل أدونيس فى التقائه مع الأورفيين القدماء فى مسألة ارتحال الجوهر الحى (أو الأنا) فى عالم التطواف اللانهائى قد اتخذ من شعر ريلكه نموذجا يحتذى على مستوى المضمون والأسلوب والأخيلة . فقد أكد ريلكه ــ أكثر من غيره من الكتاب الأورفيين ــ مسألة الطواف والتداخل مع الكائنات الأخرى فى إطار من الفضاء اللامتناهى . وفى

* من معانى كلمة «ربابة» السحاب . انظر لسان العرب مادة «ربب» .

القسم المخصص لريلكه من هذه الدراسة وردت إشارات كثيرة تحمل هذه الدلالات . أما أدونيس فقد قال فى هذا الصدد :

« الرأس والجوقة معا (بإيقاع هادىء) :
لا أعرف التخوم ، لا تحدنى الشطآن
تحدنى علامتان ــ الشمس والإنسان ــ
وها أنا أطوف ، كى أزلزل الحدود ، كى أصلم الطوفان »[94] .

وفيما يتعلق بالتداخل والطواف فى الفضاء قال :

« جسدى يتراءى
كالطريق المعلق ، ينهار ، يفتح أوراقه
ويستنطق الفضاء »[95] .

وتبدو الفكرة نفسها فى قوله التالى :

«الجسد يعلم الفضاء كلامنا»[96] .

وكما ارتبطت مسألة التداخل والطواف فى الفضاء لدى ريلكه بإمكانية الالتقاء مع الملائكة والتمايز عنهم فى الوقت نفسه ، ارتبطت المسألة نفسها لدى أدونيس بالنتيجة نفسها :

« أنتم أيها الملائكة
الأطهار/المنقذون/القواد/الحكماء .... إلخ/
التمس منكم فى هذه اللحظة معجزة واحدة
أن تعرفوا كيف تقولون وداعا
بيننا بُعد الروح
بيننا الأعماق والسفر فى فضاء الأعماق »[97] .

ولقد أكد أدونيس فى نزعته الشعرية ، القائمة على الاعتقاد فى التحول ، نزوعَ الجوهر فى الكائن الحى إلى التسامى والتمرئى ؛ وهو ما يسمى بمرحلة المرايا فى شعر أدونيس . وهذه الفكرة مستمدة من معتقدات الأورفيين القدماء ، الذين تصوروا أن الإنسان يجاهد دائما من أجل التخلص من حبائل المادة الثقيلة ، أو من عالم اللزوجة والرطوبة ، ليتمرأى فى الأعالى ، أو ليختزن ذاته فى مرآته الخاصة . والفكرة نفسها تطغى على شعر أدونيس . ولعل تسميته لعمله الشعرى «المسرح والمرايا» ، وإن لم يكن العمل الوحيد الذى يجسد هذه النزعة ، آتية من هذا القبيل . ومما قاله أدونيس فى هذا الصدد :

« وداعا أيها الجوهر الثقيل ، يارخامنا البشرى
وليأت العابر الخفيف
النهر ووجهه
والريح وأطفالها
ولتأت الأجنحة المليئة بالغيم »[98] .

والحقيقة أن مثل هذا التصور ، مع التسليم بوجوده أصلا فى الفكر الأورفى القديم ، يجعل من أدونيس مدينا بشكل أكبر لما قدمه ريلكه . فقول ريلكه : «إن المرايا غالبا ما تختزن الابتسامة المقدسة المشبعة بثغور الصبايا ...» ، أو قوله : «المرايا على معرفة بحقيقتك على نحو لم يعرفه أحد من قبل/أنتن المرايا فجوات فى الزمن مملوءات بلا شىء»[99] ، أو قوله : «أيها السعداء منذ الزمن الباكر ، يا عاشقى الخلق/يا سلاسل الجبال .../يا لقاح الألوهة/ومفاصل الضوء .../أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ، وفجأة/على حدة : المرايا .....»[100] ــ وجد صدى واسعا فى شعر أدونيس . ولعل قصيدة أدونيس «مرآة الطواف» التالية تبرز هذه المعانى فى ثوب شعرى جميل[101] :

« بعد نار الطواف
بعد رحيق الجرح والحلم فى سرير القطاة
سطعت شهوة العلو ، تسلقت حنينى وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزازة طحلبية
فى بساط الخليقة الشفاف
وأنا اليوم نكهة كوكبية
أتمرأى ، وأصهر الدهر مرآة انخطاف لوجهى العراق
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والأطراف »[102] .

والملاحظ أن أدونيس قد أكد أكثر من ريلكه فكرة مجاوزة مرحلة التمرئى أو المرآة ، وإن يكن فى هذا التأكيد قد اعتمد على أفكار جزئية قدمها ريلكه فى بعض قصائده . فقد أشار ريلكه إشارة عابرة إلى مرحلة ما بعد التمرئى أو المرآة فى قوله التالى :

« أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ، وفجأة
على حدة : المرايا التى تخلق من جديد
فى وجوهها سحرها المنبثق عنها »[103] .

فقول ريلكه : «وفجأة على حدة : المرايا التى تخلق سحرها المنبثق عنها ...» قد تبلور لدى أدونيس فى عدد من قصائد « المسرح والمرايا» ، التى اتصفت بقسط كبير من الغموض . وقد جسدت هذه القصائد فكرة أساسية ، هى مجاوزة مرحلة التمرئى أو المرآة . ومما قاله أدونيس فى هذا الصدد فى قصيدة بعنوان : «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» :

« لا خليج المرايا ولا وردة الرياح
طالع فى دمى ، فى الحقول
سابح فى مدار الفصول »[104] .

فحركة الجوهر الكامن فى الكائن الحى مستمرة فى تطواف دائم ؛ فلا راحة فى خليج المرايا ــ على أساس أن المرايا أو التمرئى المرفأ الأخير لتطواف الجوهر فى الكائن الحى ــ ولا ضياع أو فقدان للهوية فى عالم الريح المتغير أبدا . وبالمعنى نفسه يقول أدونيس ، حيث يطور بشكل أوضح فكرة مجاوزة المرايا :

« من زمان عشقت الحجر
وانجبلنا معا وافترقنا
من زمان رأيت الحجر
سرة ، والمرايا
موعدا ، والتقينا
وانجرحنا ، وثمنا وقمنا
وافترقنا ، وعدنا
وأنا اليوم أنأى وأنفذ مما تقول المرايا »[105] .

وتتبلور فكرة مجاوزة مرحلة المرايا أكثر قليلا فى الفقرة التالية :

« وغسلت المرايا ، وحررت أعصارها ، مزجت المرايا
والطريق وتاريخها ، وجعلت المزيج
كيمياء العصور الجديدة »[106] .

وقد كانت هذه الفقرة البذرة الأولى التى نشأت منها قصيدة «كيمياء

النرجس» ، التى تعد بلورة شاملة لفكرة مجاوزة مرحلة التمرئى . ففى دقة متناهية وغموض كبير حاول أدونيس أن يجسد حركة الجوهر أو الطاقة الحية فى الكائن الحى نحو مرحلة ما بعد التمرئى أو المرايا .

والحقيقة أنه يصعب على الدارس أن يقدم التفصيلات الكثيرة عن موضوع هذه القصيدة فى هذا المكان من هذه الدراسة . ولكن يمكن القول الآن إن فكرتها العامة تتمثل فى محاولة الجوهر الكامن فى الكائن الحى الدخول فى دورة التجدد والانبعاث مجددا فى دورة الحياة ، بعد بلوغه مرحلة المرايا المتسامية . والوسيلة الوحيدة المتوافرة أمامه هى أن يقتل المرايا ويدخل دائرة الوجود من خلال معبر الجنس(١٠٧) :

« المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلق المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
فى ركام العصور
ماحياً نجمة الطريق
بين إيقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور
. . وقتلت المرايا
ومزجت سراويلها النرجسية
بالشموس ، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية »(١٠٨) .

وأخيرا ، لقد عبر أدونيس ، كما فعل ريلكه من قبل ، عن نزعة وجودية من خلال الأورفية . ولعل فكرة ظهور الغير من خلال الأنا من بعض ملامح هذا الالتقاء . ومما قاله أدونيس ضمن تصوراته الأورفية فى هذا السياق قوله : «وأخذ جلدى يتهيأ لسقوط كوكب آخر فى تجاعيده»(١٠٩) . وأكد أدونيس فكرة التفرد (أو التوحدن) الوجودية ، القائلة بتحصن الفرد فى حدود ذاته ، برغم أنه يعيش وسط الآخرين . فعلاقة الفرد مع الآخرين علاقة هامشية جدا ، تماما كهذا الوصف :

« أفتحُ وأطل
أسمع أن حولى أناسا يتناسلون ، يموتون
يحاربون ، يحملون
مع ذلك أعرف البشر كلهم
أذكر
قابلتهم فى واحة بين أذنى ــ قرب سريرق
لكن لا تزاور بيننا
الأشياء وحدها أراها وترانى »(١١٠) .

وكما أكد أدونيس فكرة العداء الحتمى ، على حسب المذهب الوجودى ، فى عالم الحياة الإنسانية ، أكد كذلك فكرة مجاوزة هذا العداء من أجل مصلحة الوجود المستمر :

« تقذفنى أصواتكم بالحجار
أصواتكم فوق جبينى دم حول جبينى غبار
أصواتكم حصار
لكننى محصن/بصوق/محرر
برفضى البارىء ، بانفجارى
كأنى المهب ، أو كأنى البركان
باسم الغد الصديق
باسم كوكب
سميته الإنسان »(١١١) .

الهوامش

(١) راجع : جبرا إبراهيم جبرا ، النار والجوهر ، دراسات فى الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط.ثالثة ، ١٩٨٢ ص ٤٠ .
(٢) راجع : أسعد رزوق ، الأسطورة فى الشعر المعاصر ــ الشعراء التموزيون ــ منشورات مجلة آفاق ، بيروت ١٩٥٩ .
(٣) راجع : Nazeer El-Àzma, The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab; Critical Perspectives On Modern Arabic Literature, Edited by Issa J. Boullata, Three Continents Press, Washington D.C. , 1980 , pp. 215-231 .
(٤) راجع : 'Ali Al-Shar'. An Analytical Study of The Adonisian Poem (Doctoral dissertation, unpublished) The University of Michigan, 1982. pp. 64-89, pp. 196-226.
(٥) أدونيس ، أغانى مهيار الدمشقى (الأثار الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، م ١ ص ٣٧٧ .
(٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، والهجرة فى أقاليم النهار والليل ، (الأثار الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م ٢ ، ص ٢٠٣ .
(٧) المصدر السابق ص ٢٤٩ .
(٨) Ovid, The Metamorphoses of Ovid, An English Version by A.E. Watts, North Point Press, p.240.
(٩) أدونيس ، المسرح والمرايا (الأثار الكاملة) م ٢ ، ص ٥٠١ - ٥٠٢ .
(١٠) أدونيس ، تحولات العاشق ، (الأثار الكاملة) م ٢ ، ص١٩٢ .
(١١) أدونيس ، المسرح والمرايا ، (الأثار الكاملة) م ٢ ، ص ٣٨٨ .
(١٢) المصدر السابق ص ٣٩٣ .
(١٣) المصدر السابق ص ٣٩٣ .
(١٤) راجع. Ovid, The Metamorphoses, pp. 241-242
(١٥) أدونيس ، المسرح والمرايا ، (الأثار الكاملة م ٢) ص ٣٧٠ .

(١٦) المصدر السابق ص ٥٠١ - ٥٠٢ .
(١٧) المصدر السابق ص ٣٨٨ .
(١٨) المصدر السابق ٣٧٧ - ٣٨٨ .
(١٩) للدارس معالجة خاصة للأورفية فى شعر السياب ، من المتوقع نشرها ضمن بحوث المؤتمر العربى الثانى للأدب المقارن دمشق ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ .
(٢٠) أدونيس ، المسرح والمرايا ، (الآثار الكاملة م ٢) ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
(٢١) المصدر السابق ص ٣٧٠ .
(٢٢) المصدر السابق ص ٣٩١ - ٣٩٢ .
(٢٣) المصدر السابق ص ٣٨٥ .
(٢٤) راجع Plato, Dialogues of Plato; Republic, Washington Square Press, New York, 1968, p.384.
(٢٥) Emmet Robins, "Famous Orpheus"; The Metamorphoses of A Myth, John Wardwn, University of Toronto Press, 1982, p.13.
(٢٦) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة ، م ٢ ، ص ٣٨٤ - ٣٨٤ .
(٢٧) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٩ .
(٢٨) بخصوص الجرة الذهبية راجع :
Hugh, Hollinghurst; Gods and Heroes of Ancient Greek, London 1975, p.80.
(٢٩) Emmet Robins; Op.Cit., p.5.
(٣٠) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٩٢ .
(٣١) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، (١٩٧٣ - ١٩٧٥) . ص ٣٤ - ٣٥ .
(٣٢) راجع
Ovid, The Metamorphoses, p.242.
(٣٣) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٤٠١ .
(٣٤) راجع المعنى الرمزى المرتبط بإيكاريوس وفكرة الطيران فى :
J.E. Cirlot; A Dictionary of Symbols, Philosophical Library, New York 1962, p.355.
(٣٥) G.S. Kirk, Myth, Its Meaning And Function In Ancient And Other Cultures, University of California Press 1975, p.137.
(٣٦) راجع : السياب ، بدر شاكر ، المعبد الغريق ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ص ١٢٥ . وراجع هامش ١٩ .
(٣٧) راجع : Andrew Lang, Myth, Ritual and Religion, AMS Press, New York 1968, Vol. I, p.298-301.
(٣٨) راجع : Robert Graves, The Greek Myths : I, p.30.
(٣٩) ارستوفانيس ، الطيور ، ترجمة أمين سلامة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ١٩٧٨ ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .
(٤٠) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
(٤١) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٦٩ .
(٤٢) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، ص ١١ - ١٣ .
(٤٣) المصدر السابق ص ١٣ ، ١٥ .
(٤٤) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١١٣ .
(٤٥) Rilke, Rainer Maria, Sonnets To Orpheus, Translated By M.D. Herter Norton, New York. London, 1970, p.132.
(٤٦) المصدر السابق ص ٦٧ .
(٤٧) المصدر السابق ص ٦٧ .
(٤٨) ترجم فؤاد رفقة مقطوعة من هذه السوناتة تحت رقم ٣ من الجزء الأول من «أغان إلى أورفيوس» . انظر ترجمته فى كتابه : «ريلكه ، قصائد مختارة» ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٨٦ .
(٤٩) انظر المصدر السابق ص ٨٦ ، وانظر : Rilke, Sonnets To Orpheus السوناته ١٣ من الجزء الثانى ص ٩٥ .
(٥٠) Rilke, Sonnets to Orpheus, p.21.
(٥١) المصدر السابق ص ١٣٢ .
(٥٢) المصدر السابق ص ١٣١ .
(٥٣) المصدر السابق ص ١٣٣ .
(٥٤) المصدر السابق ص ٢٥ .
(٥٥) المصدر السابق ص ٥٣ ؛ وانظر ترجمة السوناتة كاملة فى مجلة «فكر وفن» ، ع ٢٦ (١٩٧٥) ص ٣٨ ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى .
(٥٦) المصدر السابق سوناته ١٢/القسم الأول ص ٣٩ .
(٥٧) المصدر السابق ، سوناته رقم ١٤/القسم الأول ص ٤٣ .
(٥٨) فؤاد رفقة ، ريلكه ــ قصائد مختارة ، المرثية الثانية ص ٣٧ .
(٥٩) المصدر السابق ، المرثية الثانية ص ٣٩ .
(٦٠) المصدر السابق ، المرثية الثانية ص ٣٧ .
(٦١) انظر :
Kirk, G.S. The Nature of Greek Myths, Penguin Books, 1977, p.423,464.
(٦٢) Rilke, Sonnets To Orpheus. no I/II,p.71.
(٦٣) فؤاد رفقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المرثية الثانية ص ٣٧ .
(٦٤) المصدر السابق ، المرثية الرابعة ص ٤٨ .
(٦٥) ظاهرة المرآة ، بهذا المعنى ، بارزة جدا فى شعر أدونيس . ولمزيد من التوضيح راجع دراستى :
Al-Shaf , Àli, An Analytical Study Of The Adonisian Poem (Ph.D. Dessertation), The University of Michigan, Ann Arbor, 1982.
(٦٦) فؤاد رفقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المرثية الثانية ص ٣٦ .
(٦٧) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet No. 2,II,p.73.
(٦٨) المصدر السابق سوناتة رقم ٢ من الجزء الثانى ص ٧٣ .
(٦٩) المصدر السابق سوناته رقم ٣ من الجزء الثانى ص ٧٥ .
(٧٠) المصدر السابق سوناته رقم ٣ من الجزء الثانى ص ٧٥ .
(٧١) فؤاد رفقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المرثية الرابعة ص ٤٦ .
(٧٢) المصدر السابق ، المرثية الثالثة ص ٤٢ .
(٧٣) المصدر السابق المرثية الثالثة ص ٤٣ - ٤٤
(٧٤) المصدر السابق المرثية الرابعة ص ٤٦ .
(٧٥) المصدر السابق المرثية الرابعة ص ٤٧ .
(٧٦) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٣٩٤ .
(٧٧) المصدر السابق ص ٥٠٨ .
(٧٨) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥١٦ .
(٧٩) المصدر السابق ص ٥٢١ .
(٨٠) المصدر السابق ص ٥٢٤ .
(٨١) المصدر السابق ص ٥٢٧ .
(٨٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no 2/II, p.73.
(٨٣) المصدر السابق ص ١٣٢ .
(٨٤) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٤٠٢ .
(٨٥) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4. p.43.
(٨٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٢٠١ .
(٨٧) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٩٦ .
(٨٨) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4./I, p.43.
(٨٩) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٧٢ .
(٩٠) المصدر السابق ص ٢٤٢ .
(٩١) المصدر السابق ص ٢٤٥ .
(٩٢) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٥١٨ - ٥١٩ .
(٩٣) المصدر السابق ص ٥٠٥ .
(٩٤) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٤٠١ .
(٩٥) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٦٣ .
(٩٦) المصدر السابق ص ١٧٢ .
(٩٧) المصدر السابق ص ٢١٧ .
(٩٨) المصدر السابق ص ٢١٣ .
(٩٩) Rilke, Sonnets To Orpheus, no. 2/II, p.73.
(١٠٠) فؤاد رفقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المرثية الثانية ص ٣٦ .

(١٠١) راجع ملاحظاتي حول هذه القصيدة في :
Âli Al-Shar^c, An Analytical Study of The Adonisian Poem, pp.77-81.

(١٠٢) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥٠٣

(١٠٣) فؤاد رفقة ، ريلكه قصائد مختارة ، المرثية الثانية ص ٣٦ .

(١٠٤) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة ، م ٢ ص ٥٠٥ .

(١٠٥) المصدر السابق ص ٥٤٣ - ٥٤٤ .

(١٠٦) المصدر السابق ص ٥٣٢ .

(١٠٧) راجع التحليل الوافي لهذه القصيدة في دراستي :
Ali Al-Shar̂. An Analytical Study of the Adonisian Poem, pp.81-88.

راجع وجهة نظر مغايرة في التحليل في :
كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيـروت ١٩٧٩ ، ص ٢٦٢ - ٣٠٨ .

(١٠٨) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٥٣٦ .

(١٠٩) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١١٧ .

(١١٠) المصدر السابق ص ٢٠٤ .

(١١١) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .



الرؤية الأورفية والوعى الممكن فى شعر الفيتورى*

بنعيسى بوحمالة*

توافقا مع الترسيمة المنهجية ، المصرح بها فى المقدمة ، نرى أن الأوان قد حان لمقاربة مستوى آخر فى المتن ، يعد فى نظرنا المستوى الأكثر ثقلا ومركزية ، لأنه سيمدنا بنمط المقصدية التعبيرية التى خفرت المتن وكيفت سيرورته البنائية المتراكبة ، وبصيغة أخرى لأنه سيمدنا بنمط الوعى المشتغل فى النصوص ، هذا الوعى المؤشر والدال على وضعية تاريخية محددة قامت النصوص بوظيفة تصويرها وشعرنتها .

وقد يجدينا حاليا أن نقوم باستنباط بعض الخلاصات الكفيلة بتأييد عدنا للرؤ ية المسيجة لنصوص المتن بنية دالة ووظيفية تقترن بفعالية تاريخية لمجموع إنسان ، كما تجعل من شاعرنا الفيتورى مجرد صوت ينوب مناب هذا المجموع ، مادام قد كثف شعريا رؤ ية ما أفرزت بدورها الوعى الناظم للأوعاء المبعثرة أو المتجانسة للمجموع الإنسانى الأسود . لأن (الأثر يمثل التقاطا لوعى جمعى من خلال الوعى الفردى لمبدعه . وهو وعى يكشف ، بعد ذلك ، للمجموع الوجهة التى يستشرفها « دون علم بذلك » فى فكره ، وفى وجدانه ، وبالتالى فى سلوكه)[١] اعتمادا على (أن تجربة فرد تبقى مختزلة وقاصرة حتى يمكنها إبداع بنية ذهنية من هذا القبيل . فهذه الأخيرة لا تعدو كونها ثمرة الفعالية المتصلة بعدد مهم من الأفراد الذين يوجدون فى وضعية متشابهة ، أى أنهم يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة أفراداً عاشوا طويلا ، وبطريقة مكثفة ، جماعا من المشاكل على ضوئها تحتم عليهم أن يجدوا لها حلا دالا[٢] .

لذلك ، فنحن لم نكن ، أثناء مقاربتنا لما سبق من مستويات وبنيات المتن ، أمام تجربة شعرية متشحة برواقية عدمية ، أو أمام خطاب شعرى غنائى منطو على فضائه التخيل بدون أن تكون له صلة بواقع ما أو تاريخ ما ، بل نقر بأننا كنا بإزاء إنجاز رؤ يوى منخرط ، بالقوة وبالفعل ، فى الآلية البنائية للمتن ، سواء على المستوى الشكلى أو الدلالى ، الشىء الذى يؤهل الإنجاز الرؤ يوى المذكور للتحول إلى بنية دالة متماسكة لأن (الأثر الأدبى ، مثلما قلنا ، إن هو إلا تعبير عن رؤ ية العالم ، عن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموس من البشر والأشياء . والكاتب مجرد إنسان يجد شكلا ملائما لكى يبدع هذا العالم ويعبر عنه[٣] .

على أن الشكل ، فى هذا المقام ، لا يقتصر على المفهوم المتداول له من حيث كونه إهابا جماليا مغلفا للبنية الشعرية ، ولكنه يمس أيضا الصيغة التى استقامت وفقها البنيات الدلالية المعتملة داخل البنية الشعرية المعنية ، بمعنى المنطق أو الوسيلة الضابطة لطرائق ومناحى اشتغال مختلف العناصر والمكونات الشعرية ، مما ينتج فى المحصلة رؤ ية ما للعالم ميزتها التماسك والتجانس ، وهما الشرطان الأساسيان اللذان يردان أثناء الحديث عن البنية الدالة . (فرؤ ية العالم هى وجهة نظر متماسكة ومتجانسة حول كل الواقع)[٤] . أى حول المرجع التاريخى الذى يشترط تكوين هذه الرؤ ية ، ثم يخضع هو بنفسه لمفعولها ، بحيث إنها صيغة موقفية تزاوج بين التأثر والتأثير فى نفس الوقت .

وبما أن الأمر على هذه الشاكلة حرى بنا أن نستخلص المنطق البنائى الذى ضبط التهيئة النصية فى المتن شكلياً ودلاليا ، وذلك بغاية وضع اليد على علاقة هذا المنطق بطبيعة الرؤ ية للعالم التى هى بنية دالة أولا وقبل كل شىء ، لأنها وكما بينا ، إحدى الصيغ التكثيفية لمجموعة

* فصل من رسالة جامعية عنوانها (النزعة الزنجية فى الشعر السودانى المعاصر : محمد مفتاح الفيتورى نموذجا) تقدمنا بها لنيل دبلوم الدراسات العليا فى الأدب الحديث ، أشرف عليها الدكتور محمد السرغينى ، ونوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، يوم ٢٠ ديسمبر ١٩٨٦ .

من الفعاليات والخبرات التاريخية . إذن فالمسألة تتعلق بتحديد الميكانيزم أو الميكانيزمات التي تحكمت في إنتاج شكل المتن ودلالاته ، ثم اللجوء إلى تشييد نموذج خطاطي استخباري سيسعفنا ، لا محالة ، في استيعاب طبيعة العلاقة القائمة بين الكون التخيلي في المتن والوعي التجريبي الذي لابس ثوابت التاريخ الأسود ومتغيراته ، لأن (العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تخص مضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني ، ولكنها تخص ما عدا البنيات الذهنية ، مما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم ، في وقت واحد ، الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة والعالم التخيلي الذي أبدعه الكاتب)[٥] ، ومن ثم فإن ما يفيدنا جوهريا هو (معرفة الطريق التي سلكها التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي بواسطة الحساسية الفردية للمبدع ضمن العمل الأدبي المدروس)[٦] ، وبعد ذلك سيتأتى لنا اكتشاف الدواعي والمقتضيات التي حفزتنا على موضعة رؤية الفيتوري للعالم داخل سياق ما أسميناه بالرؤية الأورفية .

فلقد كان استهلالنا لمقاربة المتن بالمعاينة الوصفية للاقتصاد النصي التحتي يجد مبرره المنهجي في الاقتناع ، استجابة لمستلزمات البنيوية التكوينية ، بصدارة عملية مسح وتحليل المستويات البنائية الشكلية للمتن ، ودراسة أوجه انبنائها ومواظفتها ، وذلك قبل الانتقال إلى عملية لاحقة وهي مسح المستوى الدلالي وتحليله ، ثم دمج هذا الأخير في بنية أشمل هي بنية التاريخ الأسود . وإذا كنا لا نحتاج إلى معاودة الحديث عن أهمية هذا المسلك الإجرائي ، لأننا بَرْزَنَّاهُ في حينه ، مع ذلك لا بأس أن نذكر بالغاية التي تربصت بخطواتنا التحليلية للمستويات البنائية الشكلية والدلالية للمتن ، ألا وهي إثمار استبيان خُطاطي في مكنته اختزال مجمل مناحي الآلية الشكلية ، على أن يكون مطواعا للتقابل ، مقارنيا ، مع استبيان موازٍ يختزل هو الآخر مناحي الآلية الدلالية ، مع قابلية اندماج الاثنين في تقابل تماثلي مع بنية التاريخ الأسود ، في مراتبها وتحولاتها المختلفة ، بحيث نستطيع في النهاية ، تحديد المكون الرؤيوي أولا ، ثم التعامل معه بما هو بنية دالة ثانيا .

وعليه فإن عكوفنا المبكر على تحليل المستويات البنائية الشكلية لم يكن تماهياً في حس جمالي دوجمائي بقدر ما كان نوعا من التنقيب والحفر عن المنطق الصرف الكامن وراء مواظفة تلك المستويات ، لأن (لا أحد يمكن أن يخطر بباله دحض كون الإبداعات الأدبية والفلسفية هي آثار لمبدعيها ، إلا أنها تحوز منطقها الخالص ، وليست إبداعات اعتباطية)[٧] .

إن بنية الشكل المقبوض عليها ضمن المبحث الأول يمكن أن ترفد إذن التحليل الذي نحن بصدد تأسيسه ، ومن ثم فإن الأمر لا يتعلق بحكم قيمة قد ننساق إلى اتخاذه حيال هذه البنية ، أو أن ننظر إلى تمظهرها بوصفها نوعاً من تصريف الشاعر لنواياه واقتناعاته الجمالية ، مادام الذي يهمنا بالتحديد هو عزل الميكانيزم أو الميكانيزمات التي شكلت البنية ومنحتها هيئتها الدالة .

هكذا أمكننا ، بعد تجزيء البنية الشكلية الشمولية إلى بنيات مفصلية وتابعة ، أن نعاين نماذج البناء التي تحققت على صعيد كل بنية على حدة . فكان أن لاحظنا حضور معجم يسترفد مرجعية ذات طبيعة إنسانية ، إذ يحضر الكائن الإنساني بما هو جسد ولون ومخزون انفعالي ، وفي المقابل لمسنا ارتباط مكونات المعجم المستثمر نفسه بمرجعيات مجالية زمانية وتاريخية ، إلا أن الخصيصة الدامغة لكل هذه المرجعيات هي التنوع والتعداد أو مجافاة الأحادية . فقد وقفنا في المرجعية الإنسانية على تقاطب ثنائي مركزي يجمع بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض ، وعلى مستوى المرجعية المجالية نصادف تمركز الثنائية الدالة نفسها ، إذ يندغم التول الشعري في فضائين متنابذين : الفضاء الأسود والفضاء الأبيض . وما أوردناه بخصوص الإنسان والمجال نستطيع إيراده فيما يتعلق بالمرجعية الزمنية والمرجعية التاريخية ، بالنظر إلى أن الشاعر قد مفصلها خضوعا لتقابل ثنائي كذلك . فقد تراوحت السيولة الزمنية في النصوص بين حد المطلقية وحد النسبية ، في حين نهضت النصوص بتبليغ خطابين تاريخيين تنازعيين ، فهناك الخطاب التاريخي الأسود المتجسد في حضور الذات السوداء ، سواء كانت تاريخية منجزة لفاعلية حَدَثيّة ما ، أو كانت تاريخية منفعلة بالخطاب التاريخي الأبيض ، أو كانت تاريخية متطلعة إلى إنجاز فاعلية مجاوزة ، وفي المقابل يُمثِّل التاريخ الأبيض كخطاب هيمني وعدواني وتعنيفي ، في علائقه التاريخية مع الذات السوداء .

وعلى المستوى التركيبي عمدنا إلى تحديد رباعي لتمظهرات المكون النسقي في نصوص المتن ، فضبطنا أربعة أنساق قاعدية ، هي النسق الخبري ، والنسق الإنشائي ، والنسق النعتي ، وأخيرا النسق الحالي . ليس معنى هذا أن نصوص المتن لم تبلور سوى هذه الأنساق ، بل إن انتقاءنا الإجرائي لها يستند على ما رأيناه من تفاوت وظيفي دال بينها وبين أنساق أخرى باهتة الفاعلية . فتناسخها الدوري الكثيف عبر مفاصل المتن وأجزائه النصية المختلفة هو ما أرغمنا فعلا على الانحياز إليها . على أن المقصدية المتوخاة بعد ذلك كانت هي التأكيد أولا على تنوع الاشتغال النسقي وتعدديته الوظيفية ، مما يعني عدم انحباس النصوص في نطاق عاملية قاعدية أحادية ، وبالتالي تمفصل الإنجاز التركيبي وانفتاحه ، وثانيا محاولة الإفادة من طبيعة الميكانيزم الذي رافق هذا التمفصل وذلك الانفتاح .

فإذا كانت الأنساق الخبرية قد انبسطت بما هي متتاليات إعلامية مهمتها الإخبار عن الواقع الأسود ، وعن الممارسات والانفعالات والتطلعات السوداء ، بالإضافة إلى الإخبار الموازي ، الصريح أو الضمني ، عن الواقع الأبيض وخطابه التدميري ، فإن الأنساق الإنشائية في تراوحها بين النداء ، والاستفهام ، والتعجب ، والدعاء ، والتمني ، والرجاء . . . . قد أرفدت العنصر التخييلي في نصوص المتن ، كما شحذت جنوح الوعي المضمر في بنية المتن نحو المستقبلية والإمكان . أما الأنساق النعتية فقد ارتكزت على مواظفة وصفية تقوم على نزوع تعيني وتدقيقي للذات أو الموضوع « المشعرنين » ، ولعل هذا ما يتجلى في الأوصاف اللونية بصفة خاصة . وإن كان هذا شأن الأنساق النعتية ، فإن الأنساق الحالية ارتهنت بتنميط المقامات والتموضعات التي حايثت الفعل والانفعال الإنسانيين ، أو صاحبت آلية المجال الوارد في النصوص ، ولهذا فإن الخصيصة اللصيقة بالأنساق النعتية ، هي أنها خدمت ما دعوناه بالموصوف الثابت ، على حين توجهت الأنساق الحالية إلى مواكبة المستجد الطارىء ، أي المتغير والمتقلب .

وعند مقاربتنا لنمط الكتابة الإيقاعية في النصوص وجدنا أنفسنا

مرة أخرى حيال التنوع نفسه والتعددية نفسها ، تماما كما رأينا فى المستويين البنائيين السابقين ، فلقد حصرنا زمنين إيقاعيين متراكبين ، يمارسان تناوبها على النصوص ، ولذلك اصطلحنا على الزمن الإيقاعى الأول بالزمن الاتباعى ، وتحديدا فى شكله التشطيرى الذى يستمد مقوماته من قصائد المهجريين والرومنتيكيين العرب ، أما الزمن الإيقاعى الثانى فهو ما اصطلحنا عليه بالزمن الحداثى(القصيدة الحرة) ، بما يعنيه من مجاوزة للسيميترية ، ومن مناورة على صعيدى التشكيل التفعيل والتقفية . ومن جانب آخر لم نشأ ، قبل انتقالنا إلى مستوى بنائى شكل لاحق ، إلا أن نسجل خفوت المنسوب الجدلى فى النماذج الإيقاعية التى تؤول إلى الزمن الاتباعى ، بل « والاستاتيكية » شبه المطلقة للمكونات الإيقاعية الدنيا . وعلى العكس من هذا ، تبين لنا أن الزمن الحداثى قد تمظهر عبر ثلاثة مستويات هى : ١ ــ بناء النص على تفعيلة واحدة مع الالتزام بتفعيلات البحور الصافية . ٢ ــ بناء النص على تفعيلات البحور الممزوجة . ٣ ــ بناء النص وفق جمالية حرة تمويهية بحيث تبطن فى جوهرها روحا إيقاعية اتباعية (عمودية) .

إن الشىء الأساسى فى هذا التوصيف ، بالنسبة لنا ، هو توافر معطى جدلى دال ، سواء فى الزمنين الإيقاعيين المركزيين ، أو فى مستويات الزمن الإيقاعى الثانى ، هذا فضلا عن حضور لغة لا تخلو من بعض النثرية ، هو ما يتجلى فى بعض نصوص المتن .

وعندما توقفنا عند المكون العنوانى ، على صعيد المجموعات الشعرية أو على صعيد النصوص التابعة لها ، سمح لنا هذا التوقف بمعاينة نوع من الانسجام أو المواثيقية ، من الزاوية الدلالية ، بين المكون العنوانى والبرنامج الدلالى الشمولى الذى نهضت به نصوص المجموعات . بيد أننا استنتجنا ، ونحن نقارن بين عناوين النصوص وبرامجها الدلالية الخاصة ، التعددية الملموسة نفسها فى المستويات البنائية الشكلية السابقة ، وبالأحرى فإن الأمر يتعلق بـ : ١ ــ نصوص ذات امتياز علائقى مع البرنامج الدلالى الشمولى . ٢ ــ نصوص ارتباط واهن بهذا البرنامج . ٣ ــ نصوص يستقطبها برنامج دلالى مغاير لمجرى الدلالة التوليدية للمتن (الزنجية) ، إلا أنها تملك ، بصيغة أو بأخرى ، علائق معينة بهذه الدلالة . ٤ ــ نصان لا تماس لهما أو ليس لهما علاقة بالدلالة المذكورة ، وهما « الندم » و« ليته لا يزال » ضمن مجموعة (عاشق من إفريقيا) . أما بخصوص المكون السردى - الدرامى فقد تأتى لنا أن نضبط انفتاح كثير من نصوص المتن على حركية الواقع المرجعى وتحولاته ، وتصريف الشاعر لركام من الوقائع والمحكيات ، نظرا لثقل ما شُحنت به ذاكرته التاريخية . ولكثافة المحكى فى النصوص حدث أن تداخل السردى والشعرى فى نسيجها النصى ، وذلك توسطا بمجموعة من القرائن الصياغية ، وخاصة المركبات الجُملية الفعلية ، والعنصر الضمائرى . هذا وإذا كنا قد أشرنا فى حينه ، إلى الأفق الدرامى المسدود فى مسرحية (أحزان إفريقيا) وإلى التحققات الدرامية البئيسة التى بلورتها ، ومن ثم إلى مختلف المطبات والمزالق البنائية ، إذا كنا قد فعلنا ذلك وعضدناه بمعطيات ، فإن المهم عندنا هو توزع البناء فى المتن بين منحى غنائى وآخر درامى (تجاوزا) ، هذا على مستوى المساحة الكلية للمتن ، أما على مستوى المسرحية ، فإن هناك جدلا ، داخل منسقيتها ، بين ما هو غنائى بحت ، وما هو درامى ! ومن ثم تواجد عناصر غنائية وسردية ودرامية ، مع ما يؤشر عليه وجودها من تنوع وتعددية .

وفيما ميتصل بالمعمار القصيدى لمسنا كذلك تثنية للتشييد النصى ، عمادها النموذج التشطيرى (المهجرى - الرومنتيكى) ونموذج القصيدة الحرة . وضمن هذا الأخير حصرنا نموذجين فرعيين هما : نموذج المعمار المقطعى ، ثم نموذج المعمار الكتلوى . على أن هناك تثنية مرادفة داخل هذا الإطار تمس تقنيتين اثنتين للتخلص فى كلا النموذجين ، أى التشطيرى والحر ، إذ تتراوح نهايات النصوص بين الانغلاق والانفتاح . وبصدد المكون التكرارى (حرفيا ومفرداتيا وجُمليا) فقد أتيح لنا أن نسائل فاعليته الأسلوبية والموضوعاتية ، وهكذا ترصدنا توزعه هو الآخر بين الأفقية ، من حيث كونه ترصيصا تواردیا للوحدات اللغوية المكرورة ، والعمودية كتواشج ترابطى بين تلك الوحدات ، وإن كان ما يستأثر بانتباهنا ، داخل هذا التوزع ، هو قابليته الصدامية الوظيفية . وفى الختام . فقد أفضى بنا تتبعنا لحجم الغلاف البلاغى المؤطر للنصوص إلى استثمار الإجراء التجزيئى نفسه ، فحددنا نمطين بلاغيين ، أولهما نمط الجملة الذرائعية ، أما الثانى فهو نمط جملة الانزياح ، مما يفيد تنازع زمنين تخييليين داخل النصوص ، أحدهما طافح ومتخم بتخييليته الباذخة ، بينما يفتقر الآخر إلى الكثير من الدعائم والمستلزمات البلاغية ، وذلك لأسباب حللناها فى إبانها .

كان هذا إذن تكثيفا لأهم الضوابط التى تحكمت فى تبنين المتن على الصعيد الشكلى ، وبالطبع فلسنا نريد بهذه الخلاصة المركزة لتوجهات البناء والتوليف الجماليين إطنابا ما أو حشوا مجانيا ، بل إن مقصودنا من هذا المسلك هو أن نقبض على الميكانيزم أو الميكانيزمات المتنفذة فى مختلف العناصر والمكونات الشكلية . ومادام الأمر كذلك فإننا نستطيع القول ، على ضوء ما سلف ، بأن المسألة تتعلق بميكانيزمين ضاربين هما الجدل والتماثل أو الاصطراع والتناظر . ترى ما الذى نعنيه بهذا التحديد ؟ ففى كل المستويات الشكلية المقاربة نلحظ ، وباستمرار ، مجافاة العناصر والمكونات البنائية الوقوع فى نوع من التمظهر الأحادى المنغلق ، ونلحظ أيضا نزوعا مكثفاً لهذه العناصر والمكونات باتجاه التنوع والتعددية . إن هذا المعطى لا يعنى أبدا أن المتن قد شابته هجانة بنائية أو تبعثر عَرَضى لجماع من الموارد والوسائط الصياغية المتنافرة ، ولكنه يشير إلى غنى وتركب لا يخلوان من دلالة . فكل العناصر والمكونات ، بقطع النظر عن طبيعتها ومواظفتها ، لم تكن لتحيد ، فى أول الأمر ، عن بُنْيَنَةِ تشكلها المستقبل ، مبدئيا ، ثم سرعان ما يلحقها الضمور والتلاشى ، عند إفرازها لتشكلات منازعة ، خضوعا لضغوط السيرورة البنائية . وإذا كان هذا يعنى شيئا فإنه يعنى تشاركا للعناصر والمكونات على صعيد التبنين والتلاشى ، أى على صعيد الحضور والغياب . وبعبارة أخرى فإن المتن قد أبان ، من هذه الوجهة ، عن كفاية مفصلية بالغة ، وعن قدرة على البناء والهدم ، وبالتالى عن تضافر العناصر والمكونات على تنشيط حمأة الجدل والاصطراع ، إذ من المحقق أن هذه الحمأة ما كان لها أن تجد حقلها الطبيعى إلا فى تنوع العناصر والمكونات وتعدديتها ، الشىء الذى أعطى للمتن صفته الجدلية الفائرة . لأن (القيمة الفنية لأثر ما يحكم

عليها انطلاقا من ثراء ووحدة العالم الذى ينشئه هذا الأثر ، وكذلك من خلال عثوره على الشكل الأكثر ملاءمة لإبداع ذلك العالم والتعبير عنه)[٨] .

إن الكيفية التى اتبعها الشاعر فى صياغة الفضاء الدلالى للمتن قد حققت إنجازات شكلية متراكبة ما كان لها إلا أن تسفر عن خبرة جمالية متوترة ودالة ، لأنها تنخرط فى تعالق دال مع الشروط والعوامل التى أحاطت بالمرجع التاريخى للمتن ، وهذا يعنى حصول تماثل دال ، هو أيضا ، بين توتر البنية الشكلية العامة للمتن ، وبين توتر الذات المبدعة (الشاعر) ، على أساس أن هذه الأخيرة واسطة بين سيرورة تاريخية متوترة ومتجاذبة ورؤية للعالم مستمدة من صلب تلك السيرورة . لقد أدى بنا تفكيك البنية الشكلية العامة للمتن إلى استخلاص عنصر التنابذ البنائى لعناصر مستوياتها المختلفة ومكوناتها ، بمعنى انزياحها عما يمكن تسميته بالتراضى البنائى ، أو التسطيح الرتيب ، أو بالأحرى « الاستاتيكية » المطلقة . لذلك نستطيع الحديث عن « هيراركية » متعاقبة من التبنينات والتبنينات المضادة ، بحيث تنحجب البنية الأولى المعطاة بمجرد نهوض البنية الثانية ، التى تعمل على تهميشها وتعطيل مواظفتها فى انتظار نهوض بنية أخرى تزيح سابقتها وتلغى ديناميتها النصية .

ولا شك أن هذا النمط من الاستراتيجية البنائية هو عين ما تلح عليه البنيوية التكوينية وتنحاز إليه ، ذلك لأنها ترفض المفهوم السكونى للبنية ، وتتبنى فى المقابل مفهومها « الدياكرونى » بالنظر إلى أنه مشبع بجدليته التى تنصب فى مفهوم حركية البنى التاريخية وتحولاتها ، إذن (فالمصطلح نفسه يدل على أن ما يجب أن يقع فى دائرة نظرنا ، ليس هو دراسة البنيات كبنيات فى حد ذاتها ، بطريقة استاتيكية ولا زمنية ، بل دراسة المسلسل الجدلى لتحولها واشتغالها)[٩] .

فالجدل ، بما هو ميكانيزم جوهرى فى صياغة المتن وتشكل بنياته ، هو ما عمل على تحقيق وحدة المتن وتماسكه ، ورب اعتراض قد يطرح مؤداه أن الجدل عامل تفتيت وتكسير أكثر منه عامل وحدة وتماسك ، لكننا يلزم أن ننظر إلى الطابع الجدلى ، فى هذا السياق ، انطلاقا من الوجهة الجمالية التى ترى فيه تجزيئا وظيفيا لوحدة شكلية ، وتنويعا دالا لها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر يجب ألا نغفل عاملا آخر يرفد بدوره وحدة المتن وتماسكه وهو عامل التماثل ، أى تشارك المستويات البنائية الشكلية فى تنوع وتعددية عناصرها ومكوناتها ، الأمر الذى يؤثر على طابعها الجدلى ، ولذلك فإن الجدل والتماثل ، بما هما ميكانيزمين متنفذين فى البنية الشكلية العامة للمتن هما (ما يعطى للأثر وحدته ، بمعنى أنه أحد العناصر الجوهرية لطبيعته الجمالية الخالصة ، ولقيمته الأدبية فى الإطار الذى يهمنا)[١٠] .

هذا وإذا كنا قد خصصنا المبحث الثانى لمقاربة المستوى الدلالى للمتن فلأن ذلك يخدم عمقيا الترسيمة المنهجية المؤطرة لهذه الدراسة ، ومن ثم فإن مبارحتنا للمستويات البنائية الشكلية إلى المستوى الدلالى لا يمثل نقلة ميكانيكية جوفاء بقدر ما يمثل نوعا من الاستخبار لمحددات التشارط العلائقى بين الشكل الشعرى والخطاب أو الخطابات التاريخية المحتملة ، أو تمذجة لسياق اشتغال التاريخ (الأسود والأبيض) ، واشتغال مناظيره المادية والإيديولوجية والأخلاقية فى صلب المتن ، بالنظر إلى (أن مدلول الأثر ، مادام أثرا أدبيا ، يملك باستمرار نفس الطابع المراد معرفته : عالم متماسك من الداخل ، تمور الأحداث فى نطاقه)[١١] . وما دام الأمر كذلك ، فإننا جانبنا التعامل مع المستوى الدلالى فى المتن تعاملا سيميوطيقيا مغلقا ، وفى المقابل عمدنا إلى الاستحضار المكثف للتاريخ المرجعى للدلالة ، أو لنقل إن هدفنا كان هو تفسير نصوص المتن ، عن طريق موضعة تلك النصوص تماثليا مع وقائعية التاريخ المرجعى لأن (التاريخ هو الذى يفسر البنية وليس العكس)[١٢] ، وبالتالى (ليس من المجدى فى النهاية أن نردف بأن التحليلات الجمالية الخالصة تعد قاصرة لأنه يستحيل الحكم على « شكل » خارج المضمون الوجدانى والحدسى الذى يعبر عنه)[١٣] .

لكن يجب أن نشير إلى أن الموضعة التماثلية المذكورة (دلالة - تاريخ) لا تساوق ، لا من قريب ولا من بعيد ، أطروحة الانعكاس فى مراويتها أو ميكانيكيتها الصارمة ، بل حاولنا ، ضمن تتبعنا لنسق اشتغال التاريخ فى المتن ، أن نستكشف علامات التوازى بين عناصر البنية المضمونية ، التى يؤطرها الكون التخييلى للمتن ، وعناصر البنية التاريخية ، بوصفها مرجعا رافدا لهذا الكون . إن النتيجة الحتمية لهذا الإجراء هى تيسير تمثلنا للعلائق الواردة ، بلا ريب ، بين البنية الأدبية للمتن وبنية الوعى الأسود الجمعى وبما هو تمظهرات دلالية داخل هذا المتن ، لأن هذه العلائق تملك بالنسبة لنا داليتها الكبيرة كما سنرى . إذن فـ (العلاقة المحددة سلفا بين بنية وعى جماعة اجتماعية ، والبنية التى تؤطر عالم التأثر ، تشكل فى أقصى الحالات المواتية للباحث تماثلا أكثر صرامة أو أقل . بيد أنها تشكل غالبا مجرد علاقة دالة)[١٤] .

لجميع ما ذكرناه كان ديدننا الإجرائى ، ونحن نمارس عملية تفكيك البنية الدلالية للمتن هو : أ - مساءلة خصوصيتها الإرسائية . ب - ضبط الميكانيزم أو الميكانيزمات الناظمة لآليتها النصية .

وهكذا أوصلتنا القراءة الدلالية المتأنية للنصوص إلى فرز بنيتين دلاليتين مركزيتين هما : « بنية تدمير الهوية » و« بنية استعادة الهوية » . هذا على صعيد أول ، أما على الصعيد الثانى فقد أتاح تراكب البنيتين تشطير كلتيهما إلى ثلاث بنيات دلالية تابعة هى : أ - « دلالة الاسترقاق » . ب - « دلالة الاستعمار » . ج - « دلالة التمييز العنصرى » . هذا بالنسبة للبنية الأولى ، أما الثانية فقد تفرعت بدورها إلى : أ - « دلالة الحرية » . ب - « دلالة الثورة » . ج - « دلالة الإنسان » .

أمام هذا التنوع وهذه التعددية اللذين ميزا المحمول الدلالى لنصوص المتن وجدنا أنفسنا ، مرة أخرى ، مسوقين إلى إعادة استثمار ميكانيزمى الجدل والتماثل اللذين وظفناهما بخصوص البنية الشكلية العامة للمتن ، والأكثر من ذلك - ولو أننا سنوجز الحديث فى هذه النقطة - فإن ما يجمع بين شكل المتن ودلالته هو بالضبط ، تماثلهما الواضح من الزاوية البنائية . ففى مقابل تنوع العناصر والمكونات الشكلية وتعددها نواجه « تبئيرا » دلاليا ثنائيا يهيمن على النصوص . ومثلما نزعت العناصر والمكونات الشكلية إلى جدل وظيفى فيما بينها ، اتجهت البؤرتان الدلاليتان « بنية تدمير الهوية » و« بنية استعادة الهوية » إلى جدل مفتوح لا يخلو هو الآخر من وظيفته .

إذا كان هذا ما طبع العلاقة بين البنيتين الشكلية والدلالية فى

المتن ، فإن ما يحتاج إلى تنوير وإضاءة هو طابع العلاقة بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية مرجعها التاريخى .

بصدد هذه المسألة نرانا مدعوين إلى التأكيد بداءة على أن الهندسة الدلالية للمتن لم تكن مجرد مقصدية تعبيرية مجانية أو رخيصة ، ولكنها كانت شكلا من أشكال التصعيد لدينامية الارتباط بالمرجع التاريخى الشارط للمتن . إنها ليست نسجا ، كيفما اتفق ، لشتات من الوقائع والأحداث ، وإنما انخراط إبداعى حميمى فى الحركة التاريخية للمجموع الأسود ، لذلك امتلكت هذه الهندسة الدلالية شرعيتها التماثلية بإزاء تمفصل المرجع التاريخى ، وسيرورة توالداته وتحولاته الدالة ، إذ إن (العلائق التى تربط الأثر بالواقع الاجتماعى ، ليست خارجة عن ذلك الواقع . فالأثر يشكل جزءا من هذا الأخير ، أو بالأخرى جزءا تكوينيا)[١٥] .

إن التحول الدلالى فى المتن يوازى بنائيا نفس التحول الوقائعى أو الأوعائى الذى حبل به المرجع التاريخى ، مادام هذا المرجع ، وكما رأينا فى المبحث السابق ، لا يعدو كونه بنية جدلية دينامية ومتغيرة ، قياسا إلى (أن الفعل الإنسانى عبارة عن مسلسل متجدد لتحول الكلية)[١٦] ، والكلية هنا ليست سوى البنية الرؤيوية المتجانسة للمجموع الأسود الذى كان عاكفا على تأسيس مشروع استعادة هويته المدمرة ، ومن هنا نستنبط تشاركا جدليا بين البنية الدلالية للمتن وبنية المرجع التاريخى . ولكى نوضح ، نضيف فنقول إن الفيتورى لم يلتجىء إلى استخدام تاريخ المجموع الأسود ، وهو ما يتعارض مع الشرط التخيلى للنصوص ، وإنما أنجز ، وفق مَا لأحَظْنَا ، علاقة دالة بين الحدين الوقائعى والتخيلى ، لكون (الفنان لا يستنسخ الواقع ولايُعلِّم حقائق . إنه يخلق بشرا وموضوعات تُكوِّن عالما أكثر أو أقل اتساعا ووحدة)[١٧] .

فالبنية الدلالية الأولى « بنية تدمير الهوية » إن هى إلا المضارع البنائى تعْبيرياً للتجربة التاريخية المريرة التى يحياها السود فى ظل سطوة الخطاب التاريخى الهيمنى للعالم الأبيض . وبقدر ما بلور هذا الخطاب مستويات عدوانية متراكبة ، غير أنها متداخلة ومتعاضدة ، أى تحديد البيض لعلائقهم مع العالم الأسود انطلاقا من أخلاقية تهميشية وإلغائية ، فإننا نجد الشكل البنائى ذاته ، فى تمظهر الدلالات فى نصوص المتن ، بمعنى نفس التراكب ونفس التساوق ، خَلاَ ماتعلّق بمقتضيات التعبير الشعرى .

أما حين أنتج العالم الأسود رد فعله التاريخى المضاد للخطاب التاريخى الهيمنى الأبيض فقد كان قوامه منظومة قيمية متساوقة « الحرية والثورة والإنسان » ، شكلت ما يشبه يقظة رؤيوية تقى الهوية الزنجية وطأة الذوبان والتلاشى فى رؤية الأبيض . ومن هنا كان ذلك التماثل الدال بين رد الفعل التاريخى الأسود والبنية الدلالية التى أنتجها المتن ، والتى اصطلحنا على تسميتها بـ « بنية استعادة الهوية » . فهذه الأخيرة لا تنأى عن كونها قناة لتمرير وعى أسود رافض ، وعى تجاوزى للإحباط التاريخى الذى يتضمنه جوهر البنية الدلالية الأولى ، لذلك توفرت منطقيا على قابليتها التناظرية مع المشروع التاريخى اليقظوى للضمير الأسود ، سواء على مستوى التبنين أو على مستوى الدالية ، بحيث (إن النزوع التجاوزى ، مثلما حدده أيضا لوفيبر صائبا ، ليس عنصرا موقوفا على الإبداع الأدبى أو الثقافى ، ولكنه يطبع شمولية الحياة التاريخية)[١٨] .

نخلص من هذا إلى أن هناك جدلا ، على صعيدى المفهوم والوظيفة بين المستوى الدلالى الكلى للمتن ومرجعه التاريخى ، اعتمادا على التباين الحاصل بين الوقائع والأشخاص داخل التاريخ العيانى الحى للعالمين الأسود والأبيض ، وهذه الوقائع وأولئك الأشخاص داخل الفضاء الشعرى لنصوص المتن . على أنه يُمَكِّنُنَا الحديث عن نوع من التماثل ، يمس صيغة أنْبِنَاء المرجع التاريخى للمحمول الدلالى للنصوص ، وهذا المحمول ، من حيث تعاقب الدلالات الفرعية وتداخلها فى داخل كل من بنية المرجع التاريخى والمستوى الدلالى الكلى للمتن . فـ (الدينامية الداخلية للبنية ليست نتيجة لتناقضاتها الضمنية الخالصة فقط ، وإنما هى نتيجة كذلك للدينامية المرهونة ، بكيفية صارمة ، بالتناقضات الضمنية لبنية أكبر ، وبقدر ما تستوعبها تسعى هى الأخرى إلى إنجاز توازنها الخاص)[١٩] .

على ضوء ما أوضحناه بخصوص ميكانيزمى الجدل والتماثل ، اللذين أمسكا بزمام « تبنين » المتن ، شكلا ودلالة ، واستحكما فى « تبنين » السيرورة الأوعائية داخل نطاق المرجع التاريخى لهذا المتن ، ثم نظراً للتاريخية الكثيفة للنصوص ، عبر ما كشفت عنه من قاموس وتركيب وإيقاع وأخيلة ودلالة وسائر المستويات البنائية الموازية - على ضوء كل هذا يحق لنا الكلام إذن عن كلية البنية الدالة فى المتن ، أى انخراط هذه البنية الدالة ، بناء على مؤهلاتها الترميزية الفائقة ، فى تجلية الوضع التاريخى للعالم الأسود ، فى تدرجه الرؤيوى من مستوى الوعى القائم « بنية تدمير الهوية » إلى مستوى الوعى الممكن « بنية استعادة الهوية » . ولهذا فليس ثمة مجال للحديث عن حياد بنائى شكلى ، أو عن علائقية واهية للمحمول الدلالى للمتن مع مجمل الخبرات التاريخية التى عاشها السود إثر احتكاكهم بالبيض . إن المتن أبعد ما يكون إذن عن التعبيرية الذاتية المتنكرة لنبض الماجريات والأحداث ، فقد استجاب لداعى التعبير عن هموم كلية سوداء ، توحدها مآزق وإشكالات وتطلعات تاريخية متجانسة ، مما أفرز رؤية كلية سوداء متماسكة ، إذ إن (الرؤية الكلية ، وطريقها وشكلها المحسوس ، علاوة على المضمون المعيش للأثر ، كل هذا لا يعنى شيئا آخر سوى المعيش الجمعى لتجربة تاريخية تمت فَرْدَنَتها والسمو بها إلى شكلها الخالد والأمثل)[٢٠] .

فالعمق الاصطراعى لبنية المتن ، شكلا ودلالة ، ما هو إلا المقابل لاصطراع الماجريات والأحداث ، وتنازع الأوعاء داخل بنية المرجع التاريخى للمتن ، وبصيغة أخرى فهو القانون النصى المماثل لقانون التحول الذى وجه الأسود من حالة الاستسلام التراجيدى لواقع تدمير الهوية الزنجية إلى حالة الاستقواء التاريخى الخلاق ، بقصد تأسيس رؤية كلية تساعد على مجاوزة المأزق الهوياتى ، (وبهذا التسلسل الذى يحتم توافر نوع من التماسك البنائى ، يحطم الإنسان الكليات القديمة لكى يخلق كليات جديدة)[٢١] .

أما وقد استعرضنا آلية اختمار رؤية الشاعر للعالم فى المتن نرى ضروريا الآن أن نحلل خلفية تسميتها بالأورفية ، بالنظر إلى أن اسم « أورفيوس » يمكن أن يحيل توا إلى رؤية ذاتية ، فى حين أن الرؤية التى تعنينا هى رؤية جمعية بدون جدال ، هذا بالإضافة إلى إمكانية

ورود تشويش يعود إلى المرجع الميثولوجى (الإغريقى) للاسم المشار إليه .

فبخصوص الجانب الأول نعلن أن الذى يهمنا أصلا من الأورفية ليس دلالتها الذاتية الضيقة ، بل رمزيتها الشمولية الضمنية . فنحن نعرف أن كل الأساطير الكونية قابلة لأن تفكك وتعاد صياغتها حتى تَنْسجِمَ دلالتها مع أوضاع مستجدة ، هى غير الأوضاع التى لا بست إبداع هذه الأساطير ، وحتى تتكيف رمزيتها مع بنيات مادية وإيديولوجية وعقائدية وأخلاقية شمولية تتعدى محدودية البطل الفرد الذى تدور حوله أحداث الأسطورة . وإذا كنا لا نحتاج إلى « تسطير » الشحنات الدلالية لمنظومة الأساطير القديمة الذائعة كـ «أدونيس » و« عشتار » و« تموز » و« إيـزيس » و« أوزيريس » و« ديونيزوس » وغيرها ، فإن الشىء الأكيد هو الرمزية القوية لجماع هذه الشخوص الأسطورية ، واقترانها بدلالات كونية من عيار الخصب والإمحال والبعث والموت . حقا إن الأسطورة غالبا ما تكتنفها حيثيات لصيقة بفرد ما عاش أو خيل لمجتمعه أنه عاش تجربة خارقة ، إلا أن المجتمع المذكور يلجأ إلى إفراغ التجربة من محتواها الفردى ، وتجريدها من مقاسها الذاتى ليمنحها حجما هو بحجم الشواغل « الأنطولوجية » الضخمة للمجموعة الاجتماعية كلها .

لذلك اتخذ الإغريق أسطورة « أورفيوس » رمزا للصحوة التى عرفها الضمير الجمعى الإغريقى ، وقرينة لانبعاث هويتهم الكلية فى مرحلة من مراحل تاريخهم ، ولعل هذه الرمزية نفسها هى ما نجد فى كثير من الدراسات النقدية[22] التى تناولت الأدب الزنجى ، وذلك على مستوى الاستثمار النقدى الإجرائى ، كما نجد حضور الرمزية ذاتها فى عدد من الإبداعات الشعرية[23] والروائية[24] الزنجية .

تقول الأسطورة (من بين جميع اليوريديسات ، فإن المشهورة منهن هى تلك الحورية التى تزوجها أورفيوس . فأثناء تعقب الراعى أرستاوس لها فى أحد الأيام ، وهى تمرح مع رفيقاتها فى الحقول ، حدث أن لدغتها أفعى عند قدمها ففقدت حياتها . فما كان من أورفيوس إلا أن نزل إلى عالم الموتى ليعيدها إلى الأرض والحياة . لكنه وهو متعجل ومغتاظ من زجر هاديس ، يلتفت لرؤيتها قبل أن تخرج من الظلام ؛ فماتت من فورها وإلى الأبد)[25] .

ولا شك أن القراءة الخطية لملابسات الأسطورة لا تسعف فى استيعاب عمقها بقدر ما يسعف تفكيكها إلى دلالاتها المفصلية ، ثم إعادة تركيبها بما يخدم تأطيرها للدورة الرؤيوية الجارية فى صلب المتن ، بمعنى اختبار مدى تناظر النص « الميثى » فى مفاصله المركزية ، وفى روحه الدلالية البؤرية مع ما دعوناه نحن من جهتنا بالرؤية الأورفية للشاعر ، نظرا لأن هذه الأخيرة تتساوق مع وعى كلى أسود ، حتمى وملزم ، هذا (الوعى الذى لا يظل هنا مجرد نتاج صرف للذات المبدعة ، بل هو خلاصة للعلاقة بين الذاتية والموضوعية)[26] .

وبموازاة الطبيعة البنائية للمتن ، شكليا ودلاليا ، التى تدعم انحيازنا إلى عد رؤية الشاعر للعالم رؤية أورفية ، إذ يتوافر نوع من التماثل البنائى بخاصة على المستوى الدلالى بين البنية الدلالية العامة للمتن والبنية الدلالية لأسطورة « أورفيوس » ، بموازاة ما ذكرنا ، يتعين أن نلتفت إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية ، والقرائن التخييلية ، التى تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، على أساس أنها لم تتقاعس عن نسج الفضاء التعبيرى للنصوص ، مما يمكن عده بمثابة مشخصات إشارية موحية ، يجب أخذها بعين الاعتبار ما دمنا نقارب تمظهر الرؤية الأورفية ونرمى إلى تعضيد حضورها .

لا نقصد من وراء هذا الكلام أن النصوص تحوز دلالات مغايرة أو تشويشية على الدلالتين البؤريتين فى المتن : « بنية تدمير الهوية » و« بنية استعادة الهوية » ، وإنما نريد أن نقول إن المشخصات الإشارية المومأ إليها قبل قليل ، هى من صنف العناصر أو النويات الدالة التى تتداخل مع نسيج معظم النصوص ، وتغذى دلالتها ، الشىء الذى يطرح أمامنا إمكانية تأويلها كعناصر أو نويات دالة لفضاء تخييل بلوره المتن بمحاذاة الفضاء المركزى الذى أمته الدلالتان البؤريتان فيه ، فهو من هذه الزاوية إذن ليس أكثر من فضاء رافد للمناخ الرؤيوى الأورفى فى المتن .

ولكون هذا الفضاء تتشابه ملامحه المركبة ، اخترنا ممارسة عملية تفكيكه إلى حقوله التكوينية وهى : أ ـ الحس « النوستالجى » - ب ـ بلاغة العتمة - جـ ـ جدلية الموت والحياة . وقبل أن ننكب على تحليل هذه الحقول يجدر بنا أن نقتطع من نصوص المتن جملة من النماذج الشعرية المنتمية إلى كل حقل على حدة ، وذلك حتى نستطيع مساءلة دلالاتها الرافدة للرؤية الأورفية .

أ ـ الحس « النوستالجى » :

ـ **بلاد العبيد . ! إفريقيا . . »**
يابلاد الزنوج الحفاة العراة
ترى كيف يمشون فى عريهم
وكيف يعيشون خلف الحياة ؟
وأجسامهم ذلك الأبنوس العجيب !
المفصل مثل البشر .

(ص ٥٤)[27]

ـ **وقدم غائصة فى الماء**
ومقلة تبحث عن وطن .

(ص ٣١٥)

ـ **والتاج والإكليل كان نصف قبعة**
بالية ، بادية الصدا ، مبقعة
تخفى حريق الشمس الاستوائية
عن وجنتى حسنناء زنجية
مليكة فى الغاب منسية .

(ص ٣٢٧)

ـ **من يا ترى تكون ؟**
شمس الاستواء
أحرقت جبينك النبيل
ألقت فوق وجنتيك

لونها الجميل
نضارة الكاكاو ، والزيتون ، والنخيل .
(ص ٣٤٠)

يا أبنائى غنوا للشدة
غنوا للشدة
لا يخلع إنسان منكم جلده
(ص ٣٩٦)

ـ أجىء والشمس على صدرك ماسة زرقاء تأتلق
صدرك يا رائعة الجراح قبة الأفق
وعرشك الرياح ، والجبال ، والسحب
أجىء لاهث الأنفاس ، مصلوب العنق .
(ص ٤٠٣)

ـ لم تمت فىّ أغانىّ ، فما زلت أغنى
لك يا أرض انفعالاتى ، وحزنى .
(ص ٤٠٧)

ـ منذ زمان بعيد كانت طبول بعيدة . . .
مشدودة ، فوق أيد قوية مشدودة
تؤرق الوحش فى الغاب
والطيور الشريدة . . .
(ص ٤١٦)

ـ يحمل لى رائحة بلادى
عبر ملايين الغابات
فأراها من خلف دموعى
وأنا مشبوب الصبوات .
(ص ٤٢٠ - ٤٢١)

ـ من أجلك يا إفريقية
يا ذات الشمس الزنجية
يا أرض الأيام الحية
يا أغنية فى شفتيه .
(ص ٤٢٧)

ـ فإفريقيا موطنى والزنوج المساكين شعبى .
(ص ٤٩٦)

ـ سافو : اغرسنى فى أرضى بذرة
اسقطنى فى فمها قطرة
انثرنى فوق روابيها ورقة .
(ص ١٩٠ - ١٩١)

ـ كورس العبيد : (فى هياج يغنى)
أغنية الصياد الصغير . .
عند بحيرة القمر .

تنام أطفال التماسيح مغطاة
بأوراق الشجر .
(ص ٢٠٦)

ـ كورس العبيد : مازالت الغابة نائمة
فامش على أصابعك .
سحابة من الزراف قادمة . .
يسوقها الجفاف . .
(ص ٢٠٧)

ـ سولارا : (تتقلب فى فراشها كمن يحلم حلما مزعجا)
ييمايا . . ييمايا
سأرقص الليلة من أجلك يا أمى .
وتغسل المياه جسدى
وتنبت الجذور فى يدى .
فباركينى . .
(ص ٢١٩)

ـ كورس العبيد : يا سمكات القاع
عدنا إلى المنابع
أمطار أمطار
الريح عطور
والبرق جسور
للنور والنار
للنور والنار
أجوى أجوى . . أجوى .
(ص ٢٤٣ - ٢٤٤)

ـ بوكمان : هذا أنا بوكمان الأسود . .
حجر فى الطاحونة . .
تمثال طينى آت من إفريقيا . . .
(ص ٢٨٣)

من الواضح أن النماذج الشعرية المثبتة ، على وجه التمثيل ، كفيلة ، بفعل إشباعها الدلالى المركز ، بالتدليل على وجاهة طرحنا المتعلق بفكرة الحس « النوستالجى » . فنحن نلمس من خلالها حضور هذا الحس وسلطته الوجدانية ، إلى الحد الذى يتحول معه إلى ثابت دلالى لاتعوزه خصائص أية بنية وجدانية دالة ، وهكذا يمكن الحديث عن تعدى هذا الحس لذاتية الشاعر ، أو بالأحرى انصبابه فى نزوع تعلقى ضاغط ، يشرط الضمير الأسود الجمعى ، ويكيف انفعاله العودوى نحو إفريقيا الغرائبية ، قبل أن تعرو مذاقها « القديم » صنوف الهجانات الحداثية البيضاء ، وقبل أن يكسر هارمونية عناقاتها الرائقة العنف الأبيض المقنع بدعاوى التمدين والعصرنة . إن إفريقيا المعنية هنا تستقيم مجالا لفانتازيا جغرافية متفردة ، وتتمطى مقطعا كونيا من التلقائية والبداءة ، فهى مخدع الشمس المحرقة ، والغابات الكثيفة (الأبنوس ، الكاكاو ، النخيل) والأنهار ، والبحيرات ،

والزرافات ، والتماسيح المتعايشة مع الأجساد العارية المفصلة لزنوج فقراء ، صيادين وفلاحين . . يداولون كينونتهم في نوع من الرعوية الصوفية .

لكن ما يجب أن يراعى بإزاء هذه البانوراما الأسطورية الطازجة هو عدم الاقتصار على مدلولها السطحي ، بل يجب أن نوغل في جوهرها الترميزي ، ثم النظر إلى مختلف عناصر اللوحة الساذجة لإفريقيا كعناصر لحالة روحية ، لذاكرة تاريخية تداولية ، وبالتالي لهوية مطمورة بسبب من عنف المشروع التدميري الأبيض ، الذي عمل على تشويهها وتغييبها ، وذلك على مدى تاريخ العلاقة بين السود والبيض . إذن يلزمنا كثير من الاحتراس ونحن نتناول هذه الظاهرة ، لكونها ليست نزوة انفعالية مفتعلة ، ولا هي مجرد انشداد لا عقلاني إلى ذاكرة مفقودة ، إنها ، على العكس من ذلك ، تأخذ بيدنا إلى تخوم حساسية باذخة من التوق العنيف للوجدان الأسود نحو ماض مشع وخلاق ، مما يشكل مسلكا وجوديا مندغما في الشعائرية السوداء .

وهكذا فإن الفيتوري ، ضمن الموقف « النوستالجي » ، يجد نفسه منقادا إلى تلبية المشترط الرؤيوي ذاته الذي يؤسس خلفية الحس « النوستالجي » في سائر فروع الثقافة الزنجية ، ويدفع المفكرين والمبدعين الزنوج إلى اتخاذ المسلك العودوي إلى الرحم الإفريقي كرد فعل تجاه كل مضاعفات التغريب والمسخ والدمار التي تغلغلت في مناحي الحياة السوداء ، أي كموقف ضمني حيال الحضارة البيضاء بما هي حضارة مادة واستهلاك وعنف وتفسخ . . . (ونظرا لأن حالتهم النفسية أو روحهم غير مستريحة ، فليس هناك أفضل من البحث عن روح الجماعة)[٢٨] .

لذلك لا نستغرب أن تتلبس الزنجية ، كسياق نظري وإبداعي للهوية المنشودة ، بكثير من البدائية والبساطة ، وبالدعوة إلى إطراح أنماط الحياة الغربية المعاصرة ، بحيث (لا ينكر دعاة الزنجية بدائيتها ولا يخجلون من إعلانهم عن عاطفيتها وحسيتها الفائرة ، بل يزهون بها ، ويعلنون أنها الدواء الذي يستطيع به الزنجي وحده أن يوصي العالم بإعطائها لمريض بتخمة الآلات والأرباح والحساب)[٢٩] . فكان أن تبلورت نظريات ومواقف ، داخل العالم الغربي نفسه ، تتخذ هي الأخرى الوجهة نفسها ، وتدعو إلى مجاوزة المركزية البيضاء والانفتاح على النسق الوجودي للآخر ، أي إنسان الهامش أو المحيط ، لما يمثل ذلك من خلاص لأزمة الحضارة الغربية المتخمة بماديتها . (ولابد أن نذكر أيضا أن مفهوم « المتوحش النبيل » ظهر في المرحلة نفسها التي ظهرت فيها فكرة التقدم ، وجاء حصيلة لكثير من المؤشرات التي أدت إليها . وقد كان هدفها الحقيقي تأكيد تفوق البدائية ككل على المدنية ككل ، لا من أجل العودة بالمدنية إلى حالة البدائية ، بل من أجل التخلص من بعض المساوىء أو إصلاحها عن طريق الدعوة إلى مفاهيم جديدة عن الحق الطبيعي من جهة ، والاستشهاد بحقائق الحياة البدائية المجسدة من جهة أخرى)[٣٠] .

فالمسألة إذن تجاوز حدود الاعتكاف المرضي الذؤوب على ذاكرة معتقة ، ومحشوة بالمرئي من الحياة السوداء الأصيلة ، ولكنها تحفيز شعري لطاقات استرداد نموذج وجودي ، يستقر في تجاويف الوعي الجمعي للسود ، مثلما هي تجسيد لإدانة أخلاقية للنموذج الوجودي الأبيض ، مادام قد جر على السود شروخا وجروحا لم تندمل . والأكثر من ذلك فإن الحس « النوستالجي » المعبر عنه في كثير من نصوص المتن يعني حتى الأبيض نفسه ، لأنه يطرح أمامه بديلاً لمآزقه الروحية والأخلاقية ، ويمده بدواء لأنسنة حضارته . فالعودة إلى الماضي - داخل هذا الإطار - ليست مشينة بالمرة ، لأنها لا تعبر عن إحباط رؤيوي معين ، كما أنها ليست موقفا نزكويا أو تكريسيا للماضي ، إنما دعوة إنسانية مفتوحة إلى العالم الغربي ، في سبيل الوصول إلى وفاق حول صيغة توفيقية ، في إمكانها الجمع بين الفحولة السوداء المسكوت عنها والحضارة البيضاء وتماسكها وتقوية مفاصلها[٣١] .

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذا العمق الذي يكتسيه الحس « النوستالجي » ، أي كونه فعالية رؤيوية دالة في المتن ، أمكننا على ضوئه تفنيد بعض الأطروحات والآراء التي تناولت هذا الحس في شعر الفيتوري ، كنوع من التعبيرية المجانية ، والمفتقرة إلى أية دلالة تذكر . وفضلا عن هذا التناول الهش ، فإننا نلمح ضمن هذه الأطروحات والآراء غير قليل من التبسيط ، ذلك بأن أصحابها يرون مثلا ، أنه كان على الفيتوري أن يعايش عن قرب القضايا الإفريقية ، إذا ما أردنا الكلام حقا عن مصداقية تعبيرية في نزعته الزنجية الطاغية . وفي هذا المضمار يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة (ومن العجيب أن يتحدث الفيتوري عن إفريقية بإحساس الرجل الأبيض ، فيصفها بأنها « البعيدة » مع أنه يتحدث عنها قائلا « بلادي » : بلادي أرض إفريقيا البعيدة . ويبدو الشاعر في مثل هذا القول كأنه اصطنع إفريقية مجالا لشعره ، دون أن يحسها أو يحس مشكلاتها بعد معاناة حقيقية . ويتضح ذلك أيضا من صوره الشعرية التي يتحدث فيها عن زنوج عرايا ، لم تشهدهم عيناه ، وهو الذي نشأ في مصر حتى بلغ مبلغ الرجال ، ثم ذهب إلى السودان لا يتجاوز حدود العاصمة المثلثة)[٣٢] .

وعلى الرغم من تدعيم صاحب الرأي لرأيه بهذا التبرير التسطيحي المتجاوز نقديا ، فإنه يعفينا مع ذلك من تفصيل القول في هشاشة هذا المقترب . فهو يتدارك ، ضمن نفس السياق ، حكمه السابق ويقبض لا شعوريا على الخلفية الجوهرية للحس « النوستالجي » في نصوص المتن ، ألا وهي طغيان النزعة الزنجية على نفسية الشاعر ، ولذلك قال (ولكن هذه الرؤى والأخيلة التي وضعها في شعره ، والتي تبدو كرؤى الحالم ، كان مبعثها إحساسه الحاد بغلبة التزنج في أصله)[٣٣] .

وفي الإطار نفسه أيضا عالج وفيق خنسه « نوستالجيا » الفيتوري ، فذهب إلى أن (النأي هنا انسلاخ داخلي غير واضح في وعي الشاعر ، فهو يرى إفريقيا السوداء الزنجية فقط ، لذلك ينادي أرض أجداده)[٣٤] .

فهل كان من الضروري أن ينضو الفيتوري عنه ملابسه الغربية ويقفل راكضا إلى قلب إفريقيا ليرتاد الآفاق البكر للقارة ، ويرى عن كثب صنف أولئك الذين يتحدث عنهم ، ثم ينخرط لتوه في مشكلاتهم وقضاياهم ؟ هل كان عليه أن يرتد بالزمن إلى العهود الماضية ليرى بعينيه محن الاسترقاق والاستعمار والتمييز العنصري ، وبعدها ينتقل إلى القرن العشرين ليشهد الثورات والكفاحات وغبطة الاستقلالات القطرية . . ؟ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هل كان من اللازم ، درءا لأي انسلاخ في وعي الشاعر ، ألا يلهج باسم

إفريقيا ، وأن يخرس لسانه عن مناداة أرض أجداده ، وبالتالى كان عليه أن ينادى كل القارات والمواطن[٣٥] ، ويلتمس مسامع أسلاف كل الأجناس « والإثنيات » ؟

إن هذا المنطق ليس تبسيطيا فحسب ، وإنما هو أبعد ما يكون عن النظرة المقاربية الموضوعية ، التى تجاوزت هذا النوع من الإلزامات والاعتبارات ، وإلا بماذا نعلل كون معظم شعراء أمريكا ، وكوبا ، والمارتينيك ، وجامايكا ، وبورتوريكو . . . ذوى الأصل الزنجى لم يكونوا يعرفون إفريقيا البتة ، غير أن هذا لم يمنعهم من تصويرها والتعبير عن قضاياها ، والتعلق الصميمى بها ، بحيث إن إفريقيا المقصودة فى هذا السياق تبقى ، كما أسلفنا ، حلما جميعاً ، و« نوستالجيا » هوياتية ، بل و(حالة روحية أكثر من كونها واقعا جغرافيا وسياسيا . وهى عند البعض تعنى العصر الذهبى الذى سبقه تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسى والاغتصاب الأهوج للقارة على يدى أوربا البيضاء)[٣٦] .

وهكذا لجأ أغلبهم إلى تشييد إفريقيا تخييلية وأسبغوا عليها انفعالاتهم الذاكرية والعودوية ، جاعلين منها مقابلا فردوسيا لرداءة المدنية البيضاء .

إن إفريقيا ، كموضوع « نوستالجى » ، هى فى النهاية الوجه المجالى والتاريخى لـ « يوريديسى » ، فى حين تتقمص الأنا الغنائية للفيتورى - باعتبارها تكثيفا للأنوات السوداء - شخصية « أورفيوس » المتعلق بحبيبته المُغَيَّبة . كلاهما يحوز نفس الخصيصة الإشارية ، وهى هاجس البحث عن الحقيقة الصافية ، « فأورفيوس » لم يشأ إلا أن ينزل إلى العالم السفلى بحثا عن حبيبته - حقيقته - هويته « يوريديسى » . وفى المقابل فلا نهوض للهوية الزنجية المنطمسة ، بفعل الحجز التاريخى الأبيض ، سوى بالعودة إلى الذاكرة المجالية والتاريخية ، وعليه فإن إفريقيا النائية عند الفيتورى هى مجرد موضوعة لاختزال غربة وافتقاد الوعى الأسود ، هذا الوعى الذى يسعى إلى الانفلات من مختلف الضغوط التى مارستها وتمارسها الحضارة البيضاء . وهكذا فمن (لون بشرته ومن إحساسه العميق بالمرارة والحقد ، ومن طبول الذكر صاغ له وطنا بعيدا نائيا هو إفريقيا . كان يدرك أنه بعيد ناء . . ولكن كان هذا يتفق مع بقاء إحساسه بالغربة والفقد)[٣٧] .

ب - بلاغة العتمة :

- قد كان لى فى رباه
حديقة مهجورة . .
يجرد البوم فيها
أحزانه المستورة
ويلفظ الشجر الأسود . . العجوز عطوره . .
ويدفق الصمت . . واليأس . .
والظلال الحقيرة !

(ص ٨٠ - ٨١)

- وفجأة أبصرت
أعين الليالى الضريرة
حديقة تتفى . .

(ص ٨٢ - ٨٣)

- يا ليل . .
يا جبل الصمت
يا ضريح الظلال . .

(ص ٨٣)

- وأراك مطرقة على الأوراق
فى صمت ضجر . .
وهمومك السوداء
حولك مطرقات تنتظر . .

(ص ٨٧ - ٨٨)

- وهناك خلف جزيرة مجهولة
خلف البحار . .
تنمو على شطآنها السوداء
أحزان النهار

(ص ٩٠ - ٩١)

- والريح من حولهم
كالحوائط السوداء
والليل بئر كبير
مختلط الأشياء .

(ص ٩٦)

- كان الدجى أسود من لعنة
من صرخة حاقدة فى الصدور .

(ص ١٠٣)

- يا كم تكحلنا بليل . .
وتدثرنا بهم !!
وكم مشينا فوق شوك اليأس .

(ص ١٣٨)

- ألقى معول الليل يأسه ووجومه
وبعينيك . . بالآلام عينيك . .
حنين إلى الليالى اليتيمة . .

(ص ١٤٤)

- ماذا أرى يا ظلام ؟
ركبا تحت الدياجى محدبينا .

(ص ١٤٨)

- غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل
جذب المعطف فى يأس
على الوجه العليل . .

(ص ١٥٨)

- تنتزعين زينة العرس
وتلبسين زينة الحداد
وتندبين !

(ص ٣٠٤)

- أزهرت البنفسجات السود فى يدى
العقم والظلام والصقيع
فلتتمدد الجذوع .

(ص ٣٠٥)

- رائع هذا الدجى الأخضر
رائع صفاء الظلمة الجميل .

(ص ٣٠٨)

- وجررنا المعاطف الشتوية السوداء
وانزلقت ظلالنا فوق شوارع المساء .

(ص ٣١٦)

- فاسمحى لنا
بليلة واحدة من الضوضاء . .

(ص ٣١٧)

- تتسلقنا بيد الشفقة
بالضحكات المرة ؟
بالحزن المر .

(ص ٣٢٠)

- رأيت شعبى يغنى
للشمس أحلى المقاطع
والشمس فى غسق الليل .

(ص ٣٣٢)

- أطوى ليالى غربتى . .
وأمتطى خيول سأمى .

(ص ٤٠١)

- فعاد لى صداه . باكيا حزين المقلتين
حتى ليبكينى صدى صوتى . .

(ص ٤٠٢)

- وغسلنا جبهتنا بدماء مآسينا .

(ص ٤١٣)

- كانت تركض خلفها أشجار الغابات
كانت تتهدج لها أنفاس الظلمات .

(ص ٤١٤)

- الساعة منتصف الليل
وعلى الدرب تنام الظلمة .

(ص ٤٨٦)

- وذكرتك . . يا نجمة حزنى
حزنى المتوهج فى الليل
والعتمة ، تتمطى سأما .

(ص ٤٨٦)

- وذكرتك . . والليل سحابة
يمشى معصوب العينين .

(ص ٤٨٧)

- سولارا : سأرقص الليلة من أجلك يا أمى .

(ص ٢١٩)

- العرافة : الله هو النهر الصاخب . .
وهو الليل الغاضب . .

(ص ٢٥٦ - ٢٥٧)

- بوكمان : ابحث عن منبع أحزانك . .

(ص ٢٨٥)

إن كنا قاربنا الحس « النوستالجى » فى المتن ونظرنا إليه بوصفه حساً دلاليا مقابل لتعلق « أورفيس » بـ « يوريديسى » ، فإن النماذج الشعرية التى أوردناها فى إطار ما أطلقنا عليه إجرائيا (بلاغة العتمة) تمثل الحد الدلالى الموازى لبنية الاكتئاب فى الشخصية الأورفية ، وللفضاء الجحيمى فى الميثولوجيا الإغريقية ، ذلك الفضاء الذى هوى إليه « أورفيوس » المفجوع تطلبا لحبيبته . فالنماذج تكشف عن هذا الثابت الدلالى الذى اشتغل فى بنية المتن ، واستطاع أن ينتج بلاغة إشارية جد دالة تؤول إلى السواد ، والدكنة ، والظلال ، والوحشة ، والأشجان ، والصمت ، واليأس ، والمرارة ، والسأم ، والمأسوية . . . ولعل هذه الوحدات الدلالية كافية ، بما لها من إشباع ترميزى ، لخلق فضاء تخييل عتموى يناظر النفسية الكئيبة «لأورفيوس» والمناخ الشبحى لعالم الموتى .

وكما فعلنا سابقا يلزمنا القفز على البعد الذاتى للفضاء العتموى لنعطيه بعدا أكثر عمقا وموضوعية ، فنقرن دلاليته بذات جمعية أشمل هى الذات السوداء فى سياق تجربتها التاريخية التراجيدية عقب الاحتكاك بالبيض . وعلى هذا يمكننا أن ننزع ، على مستوى ثان ، عن هذا الفضاء غشاوته الأسطورية الشفافة ثم نكسوه برداء تاريخى موضوعى هو من سدى المعاناة السوداء ، وعنت السود فى لحم أطراف هويتهم المحطمة .

إذن يجوز أن نلغى شخصية « أورفيوس » من بنية الأسطورة ، ثم نخلص الأنا الغنائية للشاعر من سلطتها الذاتية القاصرة إشاريا لنرسى لها خلفية تاريخية مقنعة ، على أساس (أن الزنجية بالنسبة للإفريقى ، لا علاقة لها بالأسطورة . إنها واقع قاس ينغمس فيه يوميا)[٣٨] . وهكذا تغدو بلاغة العتمة ، المتحدث عنها هنا آيلة ، دونما تلكؤ ، إلى بلاغة ذلك الاكتئاب الخلاق الذى دَفَعَ الذات السوداء ، بدءا من الخصوصية الفيزيقية والوجدانية ، بما هى جسد ديجورى معتم ، تربض فى حناياه آلام وأشجان غائرة ، وصولا إلى هاجس تعتيم المجال الطبيعى من خَلَلِ الانزياح النفسى التلقائى نحو كل ما له علاقة بالسواد ، مما يؤكد منزعا إسقاطيا يحقق للذات السوداء استمرار

خصوصيتها الفيزيقية والوجدانية عبر تلوين عناصر المجال المستوعب لكينونتها ، بل إن التلوين النفسى يتعدى المرئى إلى اللامرئى ، ويطاول الموضوع المركب ، كما يلحق البسيط داخل دائرة المجال .

ومن دون شك ، فإن الليل يشكل المدى الأقصى لهذه البلاغة العتموية الدالة ، ولذلك نلمس كثافة حضوره ، هو مرادفاته ومشتقاته وتلويناته المتعددة ، داخل مجمل النماذج الشعرية التى ترفد حساسية العتمة فى المتن [٣٩] ، مثلما نواجه بهذا الحضور الملحاح لليل فى مجمل النصوص الشعرية التى أبدعها الشعراء الزنوج الأفرو - أمريكيون ، إذ (. . . أن الليل مصدر الخرافة عند الزنجى الإفريقى وعنصر من عناصرها ، ولازال إلى اليوم منبعا للأوهام والهواجس والخوف لأنه يأتى محملا بأشياء غامضة ويجعل كل إفريقى يعيش فى عالم تكثر فيه الاتصالات مع الغير وتتعدد فيه المحاولات) [٤٠] .

لكن مانود توضيحه فى هذا الإطار ، هو أن الأسود قد انسجم فى خصوصيته العتموية ، فى كثير من الانسجام والتلقائية ، واستمر هذا المسلك النفسى - الحضارى إلى حدود مقدم البيض ، أى إلى حين مواجهته للبياض كلون مغاير . ومما أدى إلى الإخلال بالانسجام والتلقائية المذكورين أن البيض لم يكتفوا بنهب وتدمير إفريقيا ، أرضا وإنساناً وثقافة ، بل اتخذوا السواد ، مادام فصيلا أساسيا فى المنظومة البلاغية العتموية ، مبررا سافرا للتغطية على عنفهم التاريخى الصارخ ، ومن ثم التجأوا إلى اختزال مناحى التنابذ بين الهويتين ، السوداء والبيضاء ، إلى جدل بلاغتين لونيتين ، فانتقلت العتمة من صعيد مكون من مكونات الرؤية فى الذهنية الزنجية إلى صعيد عامل التمزق والمعاناة والقرف فى النفسية السوداء .

إن هذا التحول الفاجعى الطارىء يمكن عده عنصرا من عناصر التحليل الإضافية للفضاء العتموى فى الحياة الزنجية ، بالنظر إلى أن السواد أصبح لدى الأبيض الغازى رمزا لخطيئة كونية أزلية ، تحتم خضوع السود للمحن والآلام الجسدية والنفسية ، وهو ما أطرناه داخل « بنية تدمير الهوية » ، وبهذا أخذت تلك المحن والآلام شكلها التاريخى العملى ، من خلل ممارسات الاسترقاق ، والاستعمار ، والتمييز العنصرى ، بما هى تمظهرات للعنف الأبيض ، أو بالأحرى للجحيم التاريخى الذى أوى إليه السود مرغمين . هذا وإذا ما أردفنا دلالية « بنية استعادة الهوية » ، بوصفها بنية ترشح بكثير من المكابدية والعذاب ، اكتملت لدينا صورة الجحيم التاريخى المقصود ، بحيث لا يجب أن نغفل أن مباشرة الذات السوداء الجمعية لمشروع استعادتها لهويتها بعد اختيارا واعيا لانتاج عنف مضاد ، وبالتالى شكلا من أشكال المكابدة ، الجسدية والنفسية ، وهو ما يعنى فى النهاية فكرة الجحيم التاريخى .

ومن هنا يتأتى القول إن المكابدة السوداء هى التجلى الموضوعى للمكابدة التى عاشها « أورفيوس » حين مباشرته لمشروع استرداد حبيبته - حقيقته - هويته « يوريديس » من عالم الموتى ، لأننا نجد (داخل كل نزول للجحيم ، تحصيلا لنوع من اليقظة الداخلية ، ونوعا من الإفراج عن الوعى) [٤١] ، وكأنما الأسود هو « أورفيوس » الأسطورى المتلمس لموقع « يوريديسى » فى دكنة اكتئابه الذاتى وفى حلكة المتلمس العالم السفلى وشبحيته . أو لنقل أخيرا إذا كان الإحساس العتموى الأولى لدى الأسود هو الدّرج الأول فى مهوى الجحيم ، وإذا كان العنف الأبيض هو الدّرج الثانى ، فإن سعير العنف الأسود المضاد هو ما يمثل الاقتحام الكلى للجحيم ، ولو أن فرانز فانون ينتقص من المردودية التاريخية للهبوط إلى الجحيم ، ففى نظره (ليس للأسود من فائدة فى إنجاز هذا الهبوط إلى الجحيم الحقيقى) [٤٢] .

ج - جدلية الموت الحياة :

- هنا هنا واريت أجدادى . . هنا . .
وهم اختاروا ثراها كفنا . .
وسأقضى أنا من بعد أبى . .
وسيقضى ولدى من بعدنا . .
وستبقى أرض أفريقيا لنا . .

(ص ٤٢)

- فوراء الموت . . وراء الأرض
تدوى صرخة أجدادى . .

(ص ٤٥)

- فقد كان يحمل فى روحه
تمرد أجداده أجمعين .

(ص ٥٨)

- ذات يوم لم يزل يثقل بالنقمة أرواح جدودى
ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودى
وقفت أرضى ترنو للمقادير حزينه
وقفت كامرأة تنسج أكفان السكينه .

(ص ٧٣)

- فى كل ليل . .
يدوس فوق شعورى !
جنازة تدفن الحزن
فى قبور السرور .
سحابة تمطر الموت
فوق روض نضير . .

(ص ٨٠)

- فى ذلك الركن من قلبك
الحقير المرائى . .
تمتد مقبرة ضخمة . .

(ص ٩٥)

- لكى لا أرى جثة ميته . .
تطل بعينين نحو الحياة .

(ص ١٠١)

- وكل الذى خلف أعماقنا

مقابر مشوشبات الهموم .

(ص ١٠٢)

ــ وكانت السحب تغطى السما
كأنها أكفان ميت فقير
وكنت أمشى متخما بالردى
كدودة تزحف بين القبور .

(ص ١٠٣)

ــ إذن فاسمعى إنى سأغنى
سأعرف لحن الجناز الكبير . .
فقد آن لى أن أهز الحياة بحزنى . .
بكل مراثى القبور .

(ص ١٠٧)

ــ ألا ليت الذى بالموت أبلانا .
ولم يبق لنا كالناس أشواقاً ووجدانا .

(ص ١١٩)

ــ وظل السيد المعبود فى رقدته الحلوه
وكانت كأسنا الموت
وكانت كأسه الشهوه . . . !

(ص ١٢٠)

ــ وانتفضت حتى عظام الجدود
فأسمع برغم الموت أصواتها
مختلطات باللظى والحديد
وشق صدر القبر . .

(١٢٧)

ــ كنت تحيين فى دمائى
وأفنى أنا فى ساعديك . . فى ديمومه

(ص ١٤٢)

ــ هكذا كان يغنى الموت حول العربة
وهى تهوى تحت أمطار الدجى مضطربة !

(ص ١٥٧)

ــ يخفق فى ألف يد مكتومة الأنين
مثل جناح طائر فى رقصة المنون .

(ص ١٦٨)

ــ فلنتكىء حينا على عظام موتانا
ولنصمت الأنا .

(ص ٢٩٩)

ــ لو رأيت شاعرا يموت
جثته طريحة
وقلبه حمامة ذبيحة

ودمه على الثرى عباءة حمراء .

(ص ٣٠٣)

ــ رأيته يمشى على قبرى فابتسمت .

(ص ٣٠٤)

ــ لأن طاحونة ميت حزين الخيلاء
تدور فى الهواء
جلست تحت هذه الأعمدة السوداء

(ص ٣١١)

ــ كأنما أسمع أمواتا يغنون معى
تشبهنى وجوه موتاى النحاسية .

(ص ٣١٢)

ــ طبول موتاى تدوى فى دمائى .

(ص ٣١٣)

ــ وضحكة باردة صفراء
كأنها كفن !

(ص ٣١٥)

ــ إن الكلمات الميته ، كالأشجار الميته .

(ص ٣٢٠)

ــ أجىء لاهث الأنفاس ، مصلوب العنق .

(ص ٤٠٣)

ــ لم تمت فىّ أغانى ، فما زلت أغنى .

(ص ٤٠٧)

ــ أنا فى حبك مليون ضحية
تتهاوى تحت أقدام جلالك .

(ص ٤٠٨)

ــ الموت فى طريقه . . يا ليته لا يقترب
الموت والعدو بالمرصاد .

(ص ٤٧٦)

ــ نازاكى : يا أحبابى الموتى عودوا
حتى لو كنتم قد متم .

(ص ١٨٣)

ــ كورس الموتى : يستجدى موتى مشنوقين
يستجدى موتى منفيين
يستجدى موتى مجلودين .

(ص ١٨٥)

ــ سافو : لن تخرجنى منها . . فاقتلنى . . أو اقتلك الآن
اقتلنى فى أرضى . .

(ص ١٩٠)

ــ سافو : (منحشرجا)

لعنة أجدادى ستطاردكم .

(ص ١٩١)

ـ كورس العبيد : لا تقربوه . .

ستستحم الغابة الميته . .

بالدماء إن لمستموه . .

(ص ٢٠٤ - ٢٠٥)

ـ العرافة : امضوا . . امضوا . .

هذا هو صوتهم يتوهج فى الأبعاد . .

هذا صوت الأجداد . .

الموتى يختالون . .

الموتى يبتسمون . .

الموتى والأحياء هناك . .

(ص ٢٥٨)

يقول وفيق خنسة (والفيتورى فعلا يشتهى الموت فى أعماقه ، هروبا من واقع لا يرضيه ، ولا يريحه ، ويتمنى أن يتحرر منه من ولونه أولا ومن قصره ودمامته ثانيا . وبالمناسبة ليس الفيتورى دميا)[٤٣] .

من المحقق أننا لو قمنا بتشريح هذا القول ، ثم أعدنا تركيبه ، فيستحصل لنا ما نقصده من أطروحة (جدلية الموت والحياة) كدلالة مشتغلة فى المتن ، فالقول يؤكد اشتهاء الشاعر العارم للموت ، بغاية التخلص من واقع غير مريح ، وتوخيا للإفلات من مركب اللون والدمامة ! فالموت ، على ما يبدو ، هو سبيل التحرر من واقع شرس ، ومن عقدة آسرة . وإذا كان صاحب القول ربما يكون قد رتب وجهته بناء على قراءته لشعر الفيتورى ، فإن الأمر نفسه حصل لنا ونحن نقرأ نصوص المتن قراءة متفحصة ، بحيث وُجهنا بنصوص تكاد ، لكثرتها ، تشكل خطابا مستقلا داخل المتن يمكن تسميته بخطاب الموت ، فهو يهيمن على سياقات دلالية عدة ، ويحجز مقاطع بكاملها ، وذلك بنفس القدر الذى نجده عليه مبثوثا فى وحدات لفظية . إنه يحيل مباشرة على دلالة الموت أو على ماله علاقة واتصال بهذه الدلالة ، ولا ريب أن النماذج الشعرية التى اخترنا إثباتها كافية للإقرار بثبوت هذه الظاهرة ، بل وتحفز على الخوض فى إشاريتها .

فهل المسألة محض تضخم لحس عدمى يرجع إلى حيثيات ذاتية ، قد نجد تفسيرها فى تشاؤم الشاعر وقنوطه الوجودى ، أم أن الأمر يفوق هذا ويصلنا بخلفيات عميقة تمس الشاعر ، كما تعنى الذات السوداء الجمعية ؟؟ لعل الشطر الثانى من هذا التساؤل الإجرائى هو الذى يقدر على قيادتنا إلى مظان هذه الظاهرة الطاغية ، ويسعفنا فى اكتناه مقصديتها .

وانطلاقا من الوحدات اللفظية المهيمنة على النماذج السالفة (الموت ، الكفن ، واريت ، الجنازة ، الدفن ، القبور ، الجثة ، الردى ، المراثى ، المنون ، القتل ، الصلب ، الشنق ، الضحية ، الأجداد . . .) نستطيع أن نؤسس مدخلا مشروعا إلى جوف بنية الموت ، أو جدلية الموت والحياة فى الذهنية الزنجية . إن هذا الخطاب هو واحد من بين مياسم لافتة فى هذه الذهنية ، إذ يعبر عن حضوره عبر كثير من الأنساق والأنماط فى الثقافة السوداء ، وبخاصة على المستوى الطقوسى ، ففى الذهنية الزنجية لابد وأن يسترعينا ذلك الاشتهاء القوى والمدهش للموت ، كما لابد أن يثيرنا عدم التهيب من العدم ، بخلاف ما نراه عند شعوب وثقافات أخرى ، بل إن الموت يندغم فى سياق الشعائرية السوداء التى ترى أن الحياة ليست ، فى الجوهر ، سوى الفصل الأول من وجود خالد متأبد ، على حين أن الموت هو الفصل الثانى أو الفصل الحقيقى من هذا الوجود .

فقد اعتنق السود مجموعة من الطقوس المبجلة للموت ، التى تعمل على الترغيب فيه ، مما يجعله أفضل من الحياة . فلا يمكن مثلا عد الأجداد والأسلاف موتى بأى حال من الأحوال ، إذ يعتبرهم المعتقد الزنجى أحياء تمور أرواحهم فى مختلف تجليات الحياة والطبيعة ، ويسرى دفقها اللامرئى فى كيان الأحفاد . و(على ضوء الفلسفة الإفريقية ، يحسب الأموات قوات روحية تستطيع التأثير ، بنجاعة ، على الأخلاف الذين ليس لهم من هدف ، بعد الآن ، سوى توطيد قوة أولئك)[٤٤] . لذلك لم يكن الموت ليمثل ، إطلاقا ، فصما أو قطيعة بين العالم العيانى والعالم الغيبى ، وإنما هو محض انعطاف فى مسار التجربة الأونطولوجية العميقة التى يعيشها الأسود ، حيث ينتقل ، بعد الموت ، إلى مرتبة أسمى هى أقرب إلى مرتبة المقدس ، لأنه يحظى بالدنو من مصدر الطاقة الوجودية الأولية ، أى الإله . (نعم ، إن الزنجى يشعر كأن بينه وبين أسلافه معاهدة وجب عليه احترام بنودها التى تنص على تقديسه للموتى والإشادة بهم)[٤٥] .

وهذا سبب الثراء الفذ للشعائرية السوداء ، ومصدر بذخها الإشارى المتجسد فى أشكال التواصل بين الأحياء والموتى ووسائطه ، سواء من خلال الأشعار والمحكيات والإنشادات ، أو عبر الرقص والموسيقى والأقنعة . وبصدد هذه الأخيرة (لابد من النظر إلى القناع الإفريقى على أنه بالدرجة الأولى تكثيف طاقة . وهذه القوة التى يحتويها القناع ويطلقها إنما تصدر من ينابيع الطبيعة والجدود والآلهة)[٤٦] . وعلى صعيد آخر فإن (القربان هو ، قبل كل شىء ، عبارة عن مدخل لعلائق مع السلف)[٤٧] .

قد يبدو هذا التماس الرفيع بين حدى الموت والحياة أشبه ما يكون بتقاطع سريالى محير ، ولكنه عين الأمر الواقع فيما يخص هذه الإشكالية الميتافيزيقية العويصة . إذن لا يجب أن نستغرب التوظيف المكثف لكلمة الجد أو الأجداد ، كرمز للموت ، فى نصوص فائقة من المتن ، لأن توظيف الشاعر لها ينطلق ، دون مواربة ، من ذات الخلفية الرؤيوية التى حاولنا بسطها ، والنتيجة هى التقاء الفيتورى ، من حيث يدرى أو لا يدرى ، مع نفس الشواغل الذهنية عند شعراء الزنجية ، الذين يمارسون الكتابة الشعرية باللغات الغربية ، إذ نجد (عند شعراء أفرو ـ أمريكيين متعددين ، تلك العلاقة الحميمة بين الأحياء والأموات)[٤٨] .

إن الموت حقل دلالى وظيفى فى المتن ، ومادام يملك مبررات مثوليته فى النصوص ، فإن لنا كامل الحق فى استثمار رمزيته فى نطاق الرؤية الأورفية للشاعر ، ولو أن الموت ، باعتباره عنصرا رؤيويا ، غالبا ما (يشكل صعوبة أساسية داخل كل رؤية بالنظر إلى أنه محاولة لإعطاء معنى للحياة)[٤٩] .

لقد قلنا سابقا إن الشاعر (صوت الكلية الزنجية) هو المقابل

الموضوعي لـ «أورفيوس» ، وقلنا كذلك بأن الهوية الزنجية الحقيقية هي ما يوازي « يوريديسي » المبحوث عنها من لدن « أورفيوس » ، ثم جعلنا بلاغة العتمة والتحليك غلافا دلاليا مناظرا لقساوة الجحيم التاريخي الأسود ، في تقابله مع عالم الموتى في الأسطورة الإغريقية . إذا كنا قد أنشأنا تلك التقابلات والتماثلات الإجرائية ، فإن المطلوب الآن هو إنشاء نوع من التوازي الدال بين خطاب الموت في المتن وموت « يوريديسي » حبيبة « أورفيوس » .

إن الهيمنة اللافتة لهذا الخطاب ، مضافا إليها ما نستشفه من إيحائية « بنية تدمير الهوية » كموت جسدي ونفسي وحضاري ، ومن « بنية استعادة الهوية » كموت حقيقي « شهادة » وموت مجازي « مكابدات وتمزقات » ، كل هذا يبلور الحد الدلالي المماثل لموت « يوريديسي » . فلكي يصعد « أورفيوس » حيا من العالم السفلي وجب أن تموت حبيبته ، إذ تفنى ، بموتها الفاجعي ، حبيبها من أن يلقى حتفه هو أيضا ، وهكذا يحدث ذلك التقاطع الدال بين طرفي الموت والحياة في الأسطورة بنفس حدوثه في بنية الرؤية للعالم عند الشاعر ، بل لعل العنصر الجوهري في كلتيهما هو التعالق العضوي الكبير بين الموت والحياة ، بحيث يصير الموت (عكسا للمفهوم السائد) وسيلة للحياة .

إن الرؤية الأورفية في المتن تسلك بدورها نفس المسلك الترميزي للأسطورة الإغريقية ، فهي إبانة عن مشروع عودوي وارتدادي إلى المنابع والأصول ، أو إلى « اليوريديسي » الموضوعية أو التاريخية « الهوية » ، ثم الوقوف على موتها ، بمعنى تدميرها التراجيدي من جراء العنف التاريخي الأبيض ، وأخيرا ابتعاثها في هيئتها الأصولية ، ثم القيام بمركزتها في الذهن والوجدان الأسودين ، كموقف حضاري مضاد للحضارة التعنيفية البيضاء ، إذ لا فرق بين عنفها المادي وعنفها الأخلاقي . ولا شك أن هذا المسلك الترميزي للسيرورة الرؤيوية في مدونة الشعر الزنجي الأفرو - أمريكي هو الذي جنح بجان بول سارتر إلى القول (وسأسمي « أورفيا » هذا الشعر لأن ذلك الهبوط المعاند للأسود إلى ذاته يجعلني أفكر في أورفيوس حين ذهابه إلى استرجاع يوريديسي من بلوتون)(٥٠) . وقد ارتكز سارتر في دفاعه عن الملمح الأورفي في الشاعرية الزنجية على التقنية التخييلية عند الشعراء الزنوج ، بحيث غالبا ما يتعايش في نصوصهم الحس « النوستالجي » ، وهاجس تحليك العالم ، إلى جانب تلك الشهوة السريالية للموت ، وإذا ما أردنا التدقيق فـ (إن مؤسسي مجلة الزنجية ، الطالب الأسود ، هم أنفسهم الذين ارتادوا التقنية الشعرية لـ « لعودة إلى الأصول »)(٥١) ، ومادام المتن قد بلور نفس تلك التقنية ، فإن ما يصدق على الشعراء الزنوج الأفرو - أمريكيين يصدق على الفيتوري أيضا بالرغم من اختلاف اللغة .

وحتى نكون أكثر انسجاما مع طبيعة الرؤية الأورفية عند الفيتوري ، أو إن شئنا ، حتى نكون أكثر أصولية واستيفاء بصدد الأورفية الزنجية نقترح أن نستبدل « يوريديسي » المبحوث عنها من لدن « أورفيوس » الأسطوري ، بوصفها معادلا للهوية بـ (مونتو) لأنها أوفى وأعمق تعبيرا عن خصوصية الإشكالية الهوياتية في العالم الأسود ، وهكذا نصبح أمام تقصي « أورفيوس » الأسود لحقيقته المبادة ، كإعادة إنتاج لدلالة بحث « أورفيوس » عن « يوريديسي » .

واستباقا لأي تساؤل قد يطرح لماذا البحث عن « مونتو » ؟ نراننا ملزمين بتحديد معنى الاسم وذلك قبل بسط وظيفيته في هذا السياق ، فنقول لأن (مونتو يعرف عند الرجل الأسود بكونه أعظم رجل وأكمل الرجال خلقاً وشكلاً ولهذا فهو يستحق العبادة . وهو أقوى الكائنات فخلق كل شيء في مكانه ويؤدي وظيفته على خير وجه)(٥٢) .

وعلى ضوء هذا التعريف يتبين أن الاسم ذا الرنة الإفريقية هو بمثابة شفرة ضمن المنظومة العقائدية السوداء . إن « مونتو» النموذج الإنساني المتسامي ليس من فصيلة الكائنات الهلامية المحلقة في عليائها القدسي ، التي تكتفي في علائقها مع البشر بألوان من الطقوس والاحتفالات التقربية الموسمية ، حقا إنه بتعاليه يتراءى أشبه ما يكون بالإله ، لكن ما تتميز به الذهنية الزنجية عن كثير من الذهنيات هو أنها لا تعتبر الإله ماهية تجريدية غائمة ، أو كينونة متعالية تليدة ومحايدة ، إنه روح خلاق ، ورمز مطلق وفعال لا يتوانى عن الاندغام والتماهي في مختلف مناحي الحياة وأصعدتها ، فهو القبس المشع لفعل الأفراد ، والمنظم لعلائقهم وممارساتهم اليومية . يلهمهم قيم العمل والشجاعة والاحتمال والتعاون . وبقدر ما يزودهم بطاقة حب الخير والحق والعدل والجمال يؤجج انفعالاتهم الروحية ، من خلال الإبداع في مجالات الموسيقى ، والرقص ، والنحت ، والتقنع . وهو من يغرس فيهم قدسية السحر وتكريم الموتى . إن مونتو باختصار هو الرمز الذهني الأمثل ، المكثف لنموذجية الحياة السوداء ، سواء في جانبها المادي أو الروحي ، على أساس (أن القيم الروحية الحقة لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي)(٥٣) .

لذا أصبح المنزع العودوي إلى إفريقيا العصر الذهبي تعبيرا عن إرادة التخلص من المأزق الهوياتي الأسود ، نعني تعبيرا عن حاجة وجودية ملحة إلى اعتقال المونتو الثاوي في الذاكرة السوداء ، وعصرنة القيم المادية والروحية التي يضمرها هذا المعتقد الراسخ ، بفعل أن هذا الاختيار هو البديل الرؤيوي لإشكالات التذويب والمسخ والاستلاب التي أفرزها الخطاب التاريخي الأبيض .

من هنا يتبدى لنا كيف أن الرؤية الأورفية قادرة على إنجاز أجوبة فعالة لمتراكم الأسئلة في العالم الأسود(٥٤) ، بدءا من المعيش اليومي ، إلى المركب والشمولي ، مرورا بالعلاقة مع الآخر ، وبالموقف من القضايا الكونية التي تمس الإنسان بما هو كل ، ولم لا ؟ ونحن نعرف ذهاب (بعض الإفريقيين المحدثين إلى أن أسلافهم هم الذين اكتشفوا الرب للإنسانية . يقولون إن الدين من نتاج عقل إثيوبيا بالمعنى القديم للكلمة)(٥٥) . ومثلما كان هبوط «أورفيوس» إلى العالم السفلي ابتعاثا كيانياً دالا ، اشتغلت الرؤية في المتن وفق المعادلة التي بلورتها بنية الأسطورة ، أي أن نزول الذات السوداء الجمعية إلى أعماق ذاكرتها التاريخية إن هو إلا بحث عن إكسير حضاري أصولي قادر على ابتعاث الهوية وتوفير تماسكها ، وعلى ملء الفجوات والبياضات اللا إنسانية في مختلف جوانب الحياة لدى السود ، إذ (ليس على المستوى المفاهيمي ، وإنما على مستوى المتخيل والمحاكاة ، يقوم الفن بتسديد نقده للنظام القائم ، لأنه يعكف على إماطة اللثام عن طبيعته اللا إنسانية)(٥٦) .

اعتمادا على ما بينا نستطيع إذن توصيف الوعي العودوي الأسود بوصفه تجليا لما يصطلح عليه لوسيان جولدمان بالوعي الممكن . صحيح أن هذا النمط من الوعي ربما بدا من قبيل الوعي النكوصي

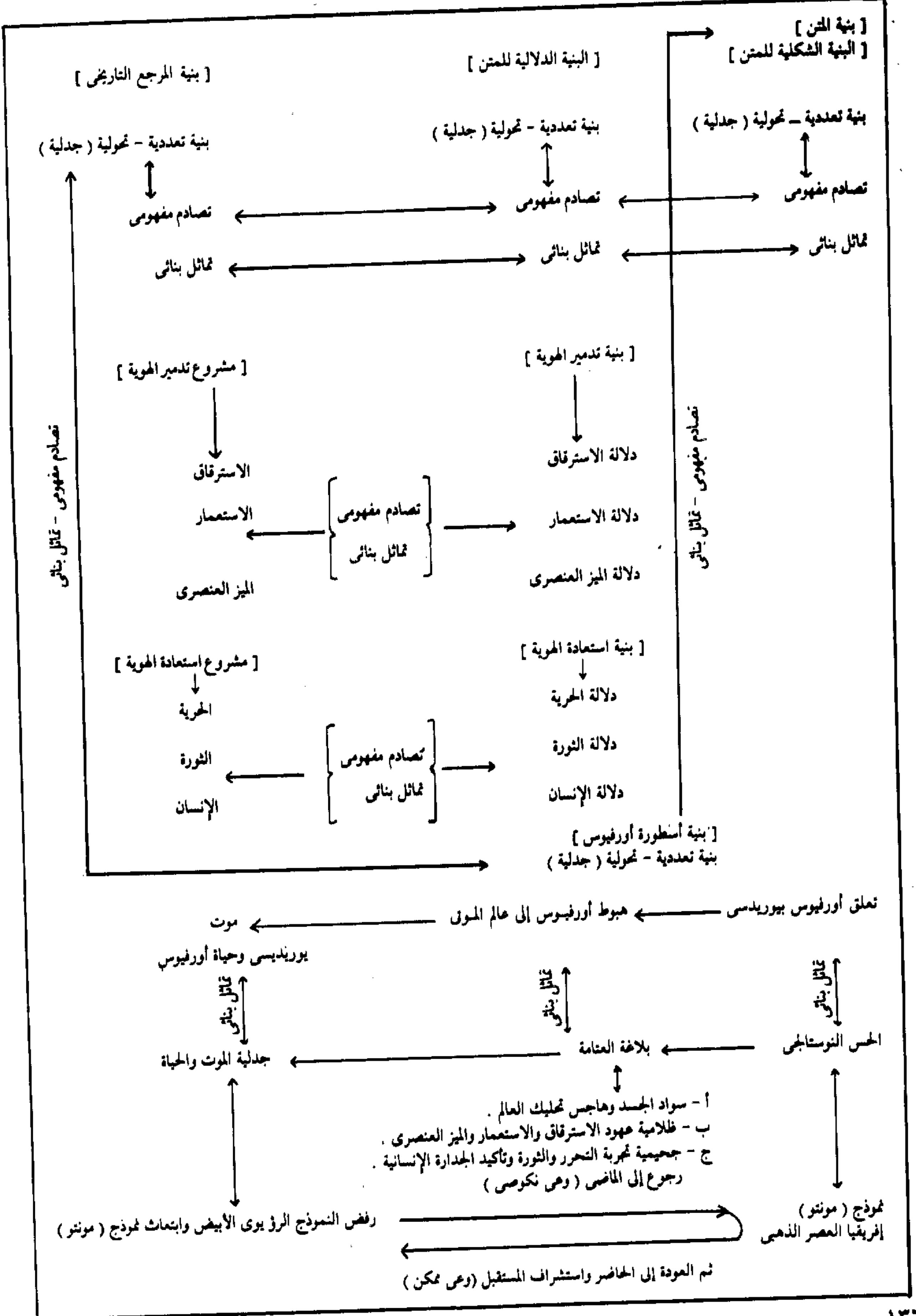
السالف ، مادام يخدم ، باستشارته للذاكرة الكلية ، تأييد الحس الماضوى ، والعزوف عن الانشغال بالآتى والمحتمل من القضايا والآفاق . غير أن التحليل المتأنى لهذا التمظهر المموه قد يعين على الموضعة الدقيقة للنمط المشار إليه ، فالردة إلى الماضى تكتسى هنا معنى إيجابيا ، إنها ترمى إلى استعادة نموذج رؤيوى مسكوت عنه بحكم عامل الهيمنة البيضاء ، وبحكم إغراءات الحضارة البيضاء ، ثم تحويله إلى وعى ممكن واحتمالى يهم مصير الكلية الزنجية ، فهو بذلك وعى ثورى ، اجتيازى ، ومستقبلى ؛ لأنه يعمل على تخطى مجمل العوائق التى تحول بين السود وتحقيق تصورهم الحضارى الخاص .

إن الكلية الزنجية الحالية فى معظم جوانبها ثمرة لتضافر عوامل تاريخية متلاحمة يأتى فى مقدمتها عامل العلائق اللا متكافئة مع العالم الأبيض ، ولذلك فإننا نستطيع أن نستسيغ ، حين حرصنا على استحضار هذا المعطى ، لماذا كانت القطيعة (أو تصفية الحساب مع الأبيض ماثلة دائما فى صلب المشروع الرؤيوى الزنجى ، كما نستسيغ أيضا ، كنتيجة ، أن الموقف القطائعى ، بالنظر إلى أنه مكون أساسى للرؤية الأورفية عند الشاعر ، هو أحد أبرز وأجلى وجوه الاحتمالية والإمكان والثورية ، اعتمادا على أن القطيعة فى المنظور الزنجى تعنى قبل كل شىء حفر هوة بين الكلية الزنجية والكلية البيضاء ، لأن هذه الأخيرة هى المسؤولة تاريخيا وأخلاقيا عن اغتيال « مونتو » أو الحقيقة الحضارية السابقة على الهيمنة البيضاء ، ولأن (الحركة الثورية لا تغدو ممكنة إلا حينما تتحطم الأسطورة الإيديولوجية التى تؤطر أفكار الناس على مستوى الوعى)(٥٧) ، وهذه الأسطورة الإيديولوجية تكمن أساسا فى حاجز التبعية والخضوع للحضارة البيضاء .

ولعل الحركة الثورية ، فى هذا الإطار ، تجاوز مفهومها المبدئى لتأخذ مظهر مشروع تاريخى من الضخامة بمكان ، يستهدف إحلال أسطورة إيديولوجية سوداء مكان أسطورة الإيديولوجية البيضاء ، أى تحطيم أسس المعادلة التاريخية المغبونة . (ففى البداية كان هناك العصر الذهبى لإفريقيا ، ثم تلاه عهد التبدد والعبودية ، فيقظة الوعى)(٥٨) . ولكى تعود الشرعية لهذه المعادلة فتأخذ نسقا متماسكا يجب القفز على ذلك البياض التاريخى « عهد التبدد والعبودية » ، الذى أطلقنا عليه نحن « بنية تدمير الهوية » بما أنه تشويش تاريخى سلبى ، وتفكك رؤيوى ، وانهيار للكلية الزنجية . إن يقظة الوعى هى أداة إنجاز القفزة المطلوبة ، وقاعدة حسم الإشكالية الهوياتية . ومادامت هذه اليقظة فعلا تاريخيا ، لأن كل فعل (ينم عن وعى من خلال كثير من مناحيه)(٥٩) ، فإنها تتضمن معنى احتماليا وثوريا ، كما تصبح تطلبا للممكن أكثر منها تعلقا بالقائم الناجز .

نخلص إلى القول بأننا لسنا بإزاء منشور نظرى ، واضح ومتماسك ، أو بإزاء بيان إيديولوجى من توقيع نكروما ، أو سنجور ، أو سيكوتورى ، أو نيريرى . . بل نحن بإزاء كتابة شعرية لها أولياتها ومشترطاتها المخالفة لأوليات ومشترطات المنشور النظرى أو البيان الإيديولوجى . فالكتابة الشعرية شكل ودلالة خاصين ، ومن تركيبنا للمستويين أمكننا استنتاج رؤية محددة للعالم تحمل فى عمقها وعيا ممكنا . ومن المعروف أن الكتابة الأدبية عموما (ولو أنها تفصح عن رؤية خاصة للعالم ، فإنها تكون مسوقة مسبقا ، لدواع أدبية وجمالية ، إلى تعيين حدود هذه الرؤية ، والقيم الإنسانية التى يتحتم تقديمها بغية الدفاع عنها)(٦٠) . وتوقعا لأى طرح قد يرى أن الرؤية والوعى الملتقطين فى المتن ربما خالفا ما يجوز التقاطه من نوايا الفيتورى وتصريحاته وحواراته ، أو ما يمكن أن تقدمه القراءة المهادنة لشعره — تحسبا لهذا نقول إن الأمر الأساسى لدينا هو أن الرؤية والوعى ينداحان عن سلطة الشاعر ونواياه ، ويستقران ، قوة وفعلا ، فى مكتوبه الشعرى ، أى فى المتن الذى هو حتما بنية نصية مضمرة لبنية دالة أو أكثر . هذا من زاوية ، ومن زاوية ثانية فإن الفيتورى لا يكتسب أهميته إلا عبر انتمائه إلى الكلية الزنجية ، ومهما قوى أو ضؤل هذا الانتماء ، فإن الشىء الأكيد هو انتماؤه ، بما هو ذات مبدعة ، إلى بلورة رؤية كلية ، ووعى كلى ممكن ، لأن (الوعى الممكن كان الشكل « الذاتى » لتلك الإمكانية الموضوعية التى يتوقف عليها إنجاز الأثر)(٦١) ، على أن الأثر الذى يهمنا هنا طبعا هو المتن ولا شىء غير المتن .

وفى النهاية نقترح أن نسطر نمذجة توضح آلية الرؤية الأورفية فى المتن ، بما هى وعى ممكن ، وذلك فى إطار علاقتها مع البنية الشكلية والدلالية للمتن ومع بنية المرجع التاريخى :


[بنية المتن]
[البنية الشكلية للمتن]
[البنية الدلالية للمتن]
[بنية المرجع التاريخي]
بنية تعددية ـ تحولية (جدلية)
بنية تعددية - تحولية (جدلية)
بنية تعددية - تحولية (جدلية)
تصادم مفهومى
تصادم مفهومى
تصادم مفهومى
تماثل بنائى
تماثل بنائى
تماثل بنائى
[بنية تدمير الهوية]
[مشروع تدمير الهوية]
دلالة الاسترقاق
دلالة الاستعمار
دلالة الميز العنصرى
الاسترقاق
الاستعمار
الميز العنصرى
تصادم مفهومى
تماثل بنائى
تصادم مفهومى - تماثل بنائى
تصادم مفهومى - تماثل بنائى
[بنية استعادة الهوية]
[مشروع استعادة الهوية]
دلالة الحرية
دلالة الثورة
دلالة الإنسان
الحرية
الثورة
الإنسان
تصادم مفهومى
تماثل بنائى
[بنية أسطورة أورفيوس]
بنية تعددية - تحولية (جدلية)
تعلق أورفيوس بيوريديسى
هبوط أورفيوس إلى عالم الموتى
موت
يوريديسى وحياة أورفيوس
تماثل بنائى
تماثل بنائى
تماثل بنائى
الحس النوستالجى
بلاغة العتامة
جدلية الموت والحياة
أ - سواد الجسد وهاجس تمليك العالم .
ب - ظلامية عهود الاسترقاق والاستعمار والميز العنصرى .
ج - جحيمية تجربة التحرر والثورة وتأكيد الجدارة الإنسانية .
رجوع إلى الماضى (وعى نكوصى)
نموذج (مونتو)
إفريقيا العصر الذهبى
رفض النموذج الرؤ يوى الأبيض وابتعاث نموذج (مونتو)
ثم العودة إلى الحاضر واستشراف المستقبل (وعى ممكن)

الهوامش

١ ـ Lucien Goldmann : (Structralisme génétique en sociologie de la litterature) in (Le structuralisme génétique) Ed. Denoel/Gonthier, Paris 1977., p. 24.

٢ ـ Lucien Goldmann : (Marxisme et sciences humaines) Ed. Gallimard, Paris 1975 pp 57 —— 58.

٣ ـ Lucien Goldmann : (Recherches dialectiques) Ed. Gallimard, Paris 1959 p. 49.

٤ ـ Ibid, p. 46.

٥ ـ Lucien Goldmann : (Marxisme et sciences humaines) Ed. Gallimard, Paris 1975 p. 57.

٦ ـ Ion Pascadi : Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann in Le structuralisme génétique p. 122.

٧ ـ Lucien Goldmann : (Recherches dialectiques) p. 50.

٨ ـ Lucien Goldmann : (Recherches dialectiques) p. 57.

٩ ـ Ion Pascadi , (Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann) in (Le structuralisme génétique) p. 124.

١٠ ـ Lucien Goldmann : (Marxisme et sciences humaines)p. 58.

١١ ـ Lucien Goldmann : (Marxisme et sciences humaines) p. 79.

١٢ ـ Sami Naïr et Michael Lowy : (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) Ed. Seghers, Paris 1973. p. 24.

١٣ ـ Lucien Goldmann : (Recherches dialectiques) p. 62.

١٤ ـ Lucien Goldmann : (Marxisme et sciences humaines) p .58.

١٥ ـ Zador Tordai : (En lisant Goldmann) in (Le Structuralisme génétique) p . 144.

١٦ ـ Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucin Goldmann ou la dialectique de la totalité) p. 19

١٧ ـ Lucien Goldmann: (Recherdches dialectiques) p. 55

١٨ ـ Lucien Goldmann: (Structuralisme génétique en sociologie de la litterature) in (Le structuralisme génétique) p. 26.

١٩ ـ Lucien Goldmann: (Marxisme et Sciences humaines) p. 21.

٢٠ ـ Reiner Rochlitz: (Lucien Goldmann: et la pense du possible) in (Le structuralisme génétique) p. 194.

٢١ ـ Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) p. 19.

٢٢ - نشير هنا إلى استثمار جان بول سارتر لرمزية أورفيوس في مقاربته الناضجة للشعر الزنجي، والتي قدم بها لأنطولوجيا ليوبولد سيدار سنجور
Voir: Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie négre et malgache de langue française) de Leopold Sedar Senghor, p. 17. كما نشير إلى تبني ليليان كيستلو لأسطورة أورفيوس ، مما جعلها تلقب الشعراء الزنوج بالأرافيس السود . ف: voir: Lylian Kesteloot:(Anthologie: negro-africaine panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturge noirs du XXè siecle) p. 9.

٢٣ ـ كانت قد ظهرت في نيجيريا خلال الستينات مجلة باسم (أورفيوس الأسود) (Black Orpheus) اجتمع حولها بعض الشعراء النيجيريون الذين استرفدوا أفكار ليوبولد سيدار سنغور وإيمي سيزير ، وقد كان قطب الرحى في هذه الجماعة البروفيسور أوللي Ulli Beier من جامعة إيبادان . voir: Lylian Kesteloot: (Anthologie négro—africaine,panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXè siecle) p. 246.

٢٤ ـ في سؤال وجهه الصحفي الكاميروني أوسينو ديوب Ousseynou Diop إلى الروائية الكاميرونية ويريري لينكنج Wéréwéré Linking عن الدافع الذي جعلها تعنون رواية لها بـ « أورفيوس إفريقيا » ، فقالت تعطي شخصية أورفيوس ، في اليونان القديمة ، صورة شاعرية للحضارة المنبعثة ، في حين تصورين لنا أنت واقعا إفريقيا حزينا نسبيا ؟
جواب : عندما نقتبس شيئا فإن الأمر يتعلق ، بصفة خاصة ، بالإحاطة بالمشكلات المتميزة لحقبة محددة . إننا لسنا في اليونان ، نحن في إفريقيا التي لها مشكلات جد متميزة . voir: (orphée Dafric) de la Camérounaise Wéréwéré Linking. in.Al Bayane (quotidien) 10 emè année — No 2290 — Samedi 28 Août 1982 — p. 6.

٢٥ ـ Joël Schidt: (Dictionnaire de la mythologie grecque et Romaine) Ed. Larousse, Paris 1965, p. 122.

٢٦ ـ Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) p. 18.

٢٧ ـ تدل أرقام الصفحات المذيلة للنماذج الشعرية على مواقعها ضمن (ديوان محمد الفيتوري) المجلد الأول - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .

٢٨ ـ الدكتور محمد عبد الغني سعودي : (قضايا إفريقية) ص ٢١٢ ، عالم المعرفة ، أكتوبر ١٩٨٠ .

٢٩ ـ نفسه ، ص ٢١٣ .

٣٠ ـ كالرين جورج : (الغرب المتمدن ينظر إلى إفريقية البدائية ١٤٠٠ - ١٨٠٠ ، دراسة في التمركز العرقي حول الذات) ضمن كتاب : (البدائية) تحرير : أشلي منتاغيو - ترجمة : محمد عصفور ، ص ٢٨٣ .

٣١ ـ مما يلاحظ أن فكرة الفحولة تحضر ، بشكل أو بآخر ، في كثير من النصوص الشعرية الزنجية ، مما يجعلها موضوعا من الموضوعات المركزية في الشعر الزنجي الأفرو-أمريكي . وقد مر بنا هذا الملمح أثناء وقوفنا على قصيدة « مأساة الإنسان الأخر » للفيتوري مثلا ، ضمن مقاربتنا لدلالة (الإنسان) في المبحث الثاني ، كما تمثل قصيدة « إلى نيويورك » للشاعر ليوبولد سيدار سنجور أحد أجل النماذج لهاجس الفحولة في الذهنية الزنجية :

أصيخي السمع يا نيويورك ! آه انصتي إلى صوتك الذكوري النحاسي
صوتك الذي يرتج صادحا في الأربوا ، فالشجن يختنق بدموعك المتحدرة بقعا من الدم
أصيخي السمع لبعيد حيث ينبض قلبك الليلكي إيقاعا ودما للطام - طام - طام ، طام الدم وطام طام .

voir: Léopold Sedar Senghor: (Ethiopiques) in (poèmes) p. 115.

وفي سؤال وجه للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي حول من هم الأكثر أهلية لإقامة حوار جسدي مع باريس فأجاب : (إنهم الشبان الإفريقيون السود الذين يصادفهم المرء كثيرا في الشوارع والمقاهي وداخل محطات المترو . وهم في هذه القصيدة « محطات الزمن الأخر » يرمزون لحضارة الخصب والفطرة ، في مقابل نساء باريس أو عصافيرها الشائخة المصبوغة الريش اللائي يرمزن لحضارة العقم والآلة) .
ـ مجلة (سيدتي) السنة الرابعة ، ع ١٩٠ ، الإثنين ٢٩ أكتوبر ، ٤ نوفمبر ١٩٨٤ ، ص ٣٨ .

٣٢ ـ الدكتور محمد مصطفى هدارة : (تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان) ، ص ٣٨٧ دار الثقافة ، ١٩٧٢ .

٣٣ ـ نفسه ، ص ٣٨٧

٣٤ ـ وفيق خنسة : (الفيتوري في مدار الغربة) مجلة (الموقف الأدبي) العددان ١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثاني شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .

٣٥ ـ لم يكتف الشاعر بالتقوقع داخل الفضاء الإثني الأسود ، والدليل على ذلك هو ما رأيناه من تفتح إنساني ومن حساسية كونية ، في نطاق دلالة (الإنسان) التي قاربناها في المبحث الثاني .

٣٦ ـ جيرالد مور : (سبعة أدباء من إفريقيا) ترجمة : علي شلش ، ص ٢٢ كتاب الهلال ، ٣٢٨٤ ، ١٩٧٧ .

٣٧ ـ محمود امين العالم : (هذا الديوان) (ديوان محمد الفيتوري) المجلد الأول - دار العروبة بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠ .

٣٨ ـ Lylian Kesteloot: (Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXè siècle) p. 134.

٣٩ ـ نلفت النظر إلى أننا حللنا الحضور الدال لوحدات لفظية كثيرة تحيل على السواد ، وذلك ضمن مقاربتنا للمستوى اللفظي في المبحث الأول .

٤٠ ـ حسن المنيعي : (الخرافة في الأدب السنغالي) سنغور ، ود ديوب ،) ، مجلة (آفاق) س ١ ، ع ٣ ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٤٦ .

٤١ ـ (orphée Dafric) de la Camerounaise Wéréwéré Linking in Al Bayane (quotidien) 1Oème année, N° 2290- Samedi 28 Août 1982 - p.6 .

٤٢ ـ Frantz Fanon: (peau noir, masques blancs) p. 6

٤٣ ـ وفيق خنسة : (الفيتوري في مدار الغربة) مجلة (الموقف الأدبي) العددان ١٥٣ - ١٥٤ كانون الثاني شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٥ .

٤٤ ـ Janheinz jahn: (Muntu: L' homme africain et la culture neo-africaine) p. 122.

٤٥ ـ حسن المنيعي : (الخرافة في الأدب السنغالي) ، سنجور ، ود ديوب ،) مجلة (آفاق) س ١ - ع ٣ - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٥٠ .

٤٦ ـ روجيه جارودي : (حوار الحضارات) ـ ترجمة : عادل العوا ، منشورات عويدات ، ابريل ١٩٧٨ ص 100.

٤٧ ـ Janheimz jahn: (Muntu: L'homme africain et la culture néo-africaine) p. 123.

٤٨ ـ Ibid,p. 126.

٤٩ ـ Lucienn Goldmann(Marxisme et sciences humaines) p. 92.

٥٠ ـ Jean Paul Sartre:)orphée noir(in)Anthologie de la nouvelle poèsie négre et malgache de langue française) de Léopold Sédar Senghor, p. 17.

٥١ ـ Almut Nordmann-Seiler,:)La littérature néo-africaine(p. 21.

٥٢ ـ الدكتورة جوزين جودت عثمان : (مالرو ، سنجور وحضارة الإنسان) مجلة (عالم الفكر) المجلد الثامن ـ أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٧ ، العدد الثالث ص 88.

٥٣ ـ Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 45.

٥٤ ـ يؤيد أغلب ممثلي الإنتلجنسيا الزنجية فكرة العودة إلى الأصول ، على حين يعارضها آخرون ، وهذا ما سنقاربه لاحقا . على أن ما يشجعنا على تعميم المنزع العودوي هو الاتفاق شبه الكامل بين المثقفين الزنوج ، مما يشكل موقفا متجانسا ومتماسكا .

٥٥ ـ جمال محمد أحمد : (وجدان إفريقيا) دار التأليف للترجمة والنشر ، الخرطوم ١٩٧٤ ، ص ٤١ .

٥٦ ـ Pierre V.·Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois modèles) p. 184.

٥٧ ـ Pierre V. Zima: (La mise en scène de la(dialectique, Trois modèles in)Le Structuralisme génétique) p. 184.

٥٨ ـ Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie negre et malgache de langue française) de Léopold Sédar Senghor p. 38

٥٩ ـ Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.

٦٠ ـ Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.

٦١ ـ Reiner Rochiltz: (Lucien Goldmann et la pensée du possible) in (Le structuralisme génétique) p. 194.

خصوصية الرؤيا والتشكيل
فى شعر
محمود درويش

محمد صالح الشنطى

١ - التصدى للكشف عن خصوصية الرؤيا والتشكيل فى شعر محمود درويش يوجب - بالضرورة - إدراكاً دقيقاً لهذين المصطلحين ، ومن ثم وعياً شاملاً بالسياق العام لحركة الحداثة الشعرية العربية على مستويين : الأول زمنى تطورى ؛ والثانى فلسفى فكرى ، يحيط بمفهوم الشعر لدى رموز هذه الحركة ، كما يقتضى تعرف تضاريس الخريطة الشعرية الفلسطينية ومنجزاتها فى هذا السياق ، وموقع محمود درويش منها فى إطاره الفنى والعملى وليس لهذه الدراسة المحدودة أن تزعم الإحاطة والشمول ، لأن التوفر على إنجاز هاتين الصفتين فوق طاقة أى دارس فرد . لذا كان لابد من الاختيار ومن هنا فقد عمدت إلى انتقاء مجموعته الشعرية قبل الأخيرة « حصار لمدائح البحر »[1] وقد أخذت فى الحسبان - عند انتقائى لهذه المجموعة - عدة أمور ، منها أن هذه المجموعة تشكل نصاً شعرياً يفضى برؤيا متماسكة ، ففيها خصائص الديوان بوصفه عملاً شعرياً متكاملاً ، ثم إن هذا الديوان كان إفرازاً لمرحلة تاريخية حاسمة فى حياة محمود درويش والقضية التى ارتبط بها ، بل على مستوى الأمة بأسرها ، فقد أنشئت قصائد الديوان فى المرحلة التى سبقت حصار بيروت وتلته ، فحملت بذور النبوءة وعذابات الرحيل . ثم إنها - على المستوى الفنى - تضمنت أشهر قصيدتين لمحمود درويش ، وهما « بيروت » و« بحر للنشيد المر » ؛ والقصيدتان تشكلان سياقاً متصلاً ، تبدت فيه أبرز خصائص فن محمود درويش الشعرى . وقد حاولت أن أدرس الديوان فى إطار منهج يأخذ فى الحسبان أن العمل الفنى إدراك جمالى للواقع ، وأن العلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية بالغة التعقيد[2] . لذا فإن التركيز على الظواهر الأسلوبية المتميزة والدالة فى تبدياتها التشكيلية التى تفضى بالرؤيا هو مناط الاهتمام فى هذه الدراسة .

والخصوصية شرط أساسى لتحقيق الهوية الإبداعية ، ولا وجود لمثل هذا التحقق بدونها . ثم إن الخصوصية - فيما هى تفرُّد وتجاوز - لا بد أن تتم على مستوى التشكيل فى تجلياته الأسلوبية التى يسعى الفنان جاهداً إلى ابتكارها بوعى ، متسلحاً بالخبرة الجمالية التى تفرز بالضرورة ما يجاوزها ، فينبثق عنها كيان فنى جديد ، له نسيجه الخاص ، يتمثل فى بنى تشكيلية لها نسقها الخاص ، كذلك تنبثق عنها رؤيا ، فالقصيدة من حيث هى عمل فنى ليست إلا تشكيلا خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة[3] .

والرؤيا فى الفن بمفهومه الحديث ليست فكراً متعيِّناً أو انفعالاً آنياً ، وإنما هى حالة من حالات الكشف والتجلى ، ومن ثم فهى وثيقة الارتباط بالإشراق الصوفى والحدس المعرفى ، وكذلك الرؤيا بمفهومها الحلمى[4] .

والمقصود بالتشكيل هو تلك الكينونة اللغوية المتعيّنة بنسيجها اللغوى المتميِّز . والرؤيا تنبثق تلقائياً عن هذا النسيج ، وتتجلى فى فضائه الدلالى . وإذا كان من الحقائق المعروفة أن الشاعر فى مراحله الفنية الأولى كان يتبنى فكراً اجتماعياً محدداً ، يدخل فى إطار الرؤية بمفهومها الفلسفى نتيجة لانتمائه الأيديولوجى ، الأمر الذى ترك بصماته على إنتاجه الشعرى ، فإننا نرى أن الرؤيا بشروطها الفنية لم تتراجع فى أشعاره اللاحقة وإن ظلت تحمل آثار هذا الانتماء ؛ فقد

أولى الشاعر القضية الجمالية أهمية خاصة ، بعد خروجه من الأرض المحتلة .

ومن المعروف أن محمود درويش ينتمى إلى الجيل الثانى من شعراء الحداثة فى العالم العربى على المستوى الزمانى ، ولكنه على المستوى الفنى ارتبط هو وأبناء جيله من شعراء الأرض المحتلة بمرحلة الريادة والتأصيل ؛ بتلك المرحلة التى كان الانبعاث هاجس شعرائها الأساسى ؛ وخصوصاً لدى من عرفوا بالشعراء التموزيين ، الذين كان التجديد فى الإطار الوزنى همهم الأساسى ، والتعبير عن الوجدان القومى يشكل توجههم الرئيس . وإذا كنا نستطيع أن نبين اتجاهين محددين لدى ذلك الجيل من الرواد والمؤصلين : يرتبط الأول منهما بحركة التاريخ ، والتشبث بها دون تفريط فى الموروث الجمالى ،

والاعتصام بالتفعيلة بوصفها متكأ وزنياً تراثياً ، واللواذ بالنماذج العليا يستلهمونها ويوظفونها ، على نحو ما فعل التموزيون الذين استغلوا أساطير البعث ونسجوا رؤاهم المتفائلة من خلالها على نحو ما فعل السياب فى العراق ، وخليل حاوى فى لبنان ، وصلاح عبد الصبور فى مصر . ولسوف نلاحظ أن بعض شعراء هذه الموجة كان لهم انتماءاتهم السياسية والاجتماعية المتماثلة ، التى أفرزت هذه الرؤى المتفائلة ،

كما كان لدرويش وبعض أقرانه التوجهات الأيديولوجية نفسها ، فكانت الدعوة إلى التخلص من العاطفية المسرفة والجمود الكلاسيكى تستقطب جل اهتمامهم ، على الرغم من أن بعضهم لم يبعد كثيراً عن تلك الرومانتيكية الثورية ، التى تضحى بغير قليل من الوعى بحقائق الواقع الموضوعى ، من أجل الاحتفاظ بالرؤ يا المتفائلة .

فى الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مواز للاتجاه الأول ، يتمثل فى بعض رموز مجلة شعر والمدرسة الحداثية اللبنانية بشكل عام ، التى كان يتزعمها يوسف الخال ، وأبو شقرا ، وأنسى الحاج ، وأدونيس وهذا الاتجاه يقف معاكساً لأصحاب الرؤية التاريخية الاجتماعية ، لذا كانت المغامرة الشكلية واللعبة اللغوية تشكلان مناط اهتمام شعراء هذه الموجة ، فاهتموا بالمترجمات ، وبالنزوع التجريبى ، وكان موقفهم من التراث متناقضاً . وكانت مجلة الآداب البيروتية محور استقطاب الاتجاه الأول ، ووجد محمود درويش وشعراء المقاومة فى الأرض المحتلة فى مجلة الآداب البيروتية نافذة متسعة لنشر إنتاجهم ، ومنبراً مسموعاً يطلون بأصواتهم من خلاله ، حيث كانت قصائدهم تنشر فيها باحتفال إعلامى متميّز . وقد ظل محمود درويش هو الشاعر الأبرز بين زملائه ، فكانت قصائده تمتلك خصوصيتها من خلال تجاربه الخاصة فى السجن . وإذا كان بعض مؤرخى حركة الشعر العربى الحديث يحلون شعر المقاومة فى الداخل منزلة خاصة ، فإن ذلك يعود إلى مواقفهم العملية ، والتزامهم الثورى فى مواجهة الأعداء ، أكثر مما يعود إلى المستوى الفنى لقصائدهم ، « فشعرهم كان يتميز بصور نارية وبلهجة إيجابية مفعمة بالتحدى » . غير أن محمود درويش كانت له خصائصه الفنية المتميزة على نحو ما سنرى فيما بعد .

وإذا كان البعض يرجع خصوصية الشعر الفلسطينى المقاوم فى داخل الأرض المحتلة إلى بضع ظواهر فنية أبرزها اصطناع لهجة الحديث اليومى فى نبرته المحببة ، نتيجة للاحتكاك المباشر والمتواصل بالعدو ، فإن هذه الخاصية كانت تعد من المبادىء الأساسية لدى شعراء الحركة الحديثة ، لا فى العالم العربى فحسب ، ولكن فى العالم بشكل عام .

إننا نجد شاعراً من جيل الرّواد ، كصلاح عبد الصبور مثلاً ، يرى أنّ من أهم إضافاته إلى هذه الحركة استغلاله للغة الحياة اليومية(٥) .

إن اصطناع لهجة الحديث اليومى ، أ. الاقتراب منها لدى شعراء المقاومة ، لدى محمود درويش بخاصة ، جاء عفوياً ؛ فعن قصيدته الذائعة الصيت .

« بطاقة هوية » :

سجل أنا عربى
ورقم بطاقتى خمسون ألف . . . الخ

يقول إن هذه القصيدة ولدت ولادة عفوية حينما كان فى لقاء مع ضابط إسرائيلى فى دائرة الأحوال المدنية لاستخراج بطاقة هوية بعد بلوغه سن الرشد القانونى ، حيث سأله الضابط عن جنسيته فقال له : إنى عربى ، فاستنكر الاسرائيلى ذلك . فقال له بالعبرية « سجّل أنا عربى » ثم خرج من عنده وهو يدندن بهذا المقطع ، إلى أن اكتملت القصيدة(٦) . وقد كان ذلك أمراً شائعاً لدى شعراء المقاومة بشكل عام ؛ فهو يقول : « كنا مجموعة شباب دون الثلاثين نفتقر إلى أدنى مقومات الرد العملى على الهزائم التى يعاصرها وعينا وعارنا . وكنا نحاول كتابة الشعر دون أن نعى أنه شعر ؛ كنا نصرخ ، نتوجع ، نحتج ، فلم نملك أداة تعبير أخرى » .

ويؤكد محمود درويش ما سبق أن أومأت إليه من انتماء إلى جيل الرواد حين يقول : « لقد تربينا على أيدى الشعراء العرب القدامى والمعاصرين ، وحاولنا التعرف على رواد هذا الشعر فى العراق وفى مصر ولبنان وسوريا ، ونحن لا يمكن أن نعتبر أنفسنا إلا تلامذة لأولئك الشعراء »(٧) .

ولم يكن التشبث بالبساطة اللغوية ثمرة الاحتكاك اليومى المباشر مع سلطات الاحتلال فحسب ، ولكنه أيضاً جزء لا يتجزأ من المعتقد السياسى والتلمذة الفنية لدى الشعراء الذين ثاروا على الحذلقة اللغوية والتنطع البلاغى التقليدى ، وخصوصاً نزار قبانى ، الذى يؤكد محمود درويش باستمرار بنوته الفنية له ، وكذلك مظفر النواب ، الذى أورثه تلك النبرة الصريحة الجارحة .

أما الظاهرة الثانية التى برزت فى شعر درويش ، وخصوصاً فى ديوانه « عاشق من فلسطين » ، والتى تكمن فى حسبان الوطن امرأة معشوقة ، والالتحام بالأرض التحاماً صوفياً فهى ظاهرة شائعة فى الشعر العربى الحديث ، وخصوصا لدى نزار قبانى وأضرابه من شعراء هذه المرحلة غير أن « خياله الغنائى المترف ، الذى يصل إلى أعلى درجات التخيل المدهش أحيانا يجاوز جميع العبارات الجاهزة السهلة فى الشعر الوطنى ، ليجعل لشعره جاذبية خاصة ، . . إنه بسبب إيقاعات شعره المنسابة ، وصوره الشفافة ، ولهجته الأليفة الأنيسة ودفئه وحماسته المخلصة ، وفوق كل شىء بسبب لغته »(٨) أكثر الشعراء الفلسطينيين تميزاً .

وإذا كانت خصوصيته الفنية فى المرحلة الأولى من مراحل تطوره الفنى ، تتمثل فى تعبيره عن تجربته الخاصة ، التى كانت تشكل بعداً

رئيسيا من أبعاد القضية العامة ، متوسلاً بما شاع لدى رواد الحركة الحديثة كما أسلفنا ، فإن قضية التوصيل ظلت هاجساً يؤرقه ، لا بسبب انتمائه الحزبي فحسب ، بل بسبب الوضعية الخاصة التي وجد شعراء الداخل أنفسهم فيها ولم يقتصر الأمر على أدباء المقاومة في الداخل ، بل امتد ليشمل الشعراء والكتاب الفلسطينيين الملتزمين في الخارج . ولذا نجد درويش في هذه المرحلة يهتف :

قصائدنا بلا لون

بلا طعم . . بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت .

ولكن محمود درويش يجاوز هذه المسألة فيما بعد تدريجيا ؛ فهو منذ صدور ديوانه الثالث « عاشق من فلسطين » يستجيب لدواعي التطور عن وعي مسبق إذ يقول : « وهكذا أرى أني خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة تتسع لحركة المزج . . وقد حدث ذلك بما يشبه التلقائية ، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلاً[٩] . لقد كان هذا التطور التدريجي استجابة حقيقية لتفاعله مع معطيات المرحلة واقعيا وثقافياً ، وكان ثمرة معاناة حقيقية خاضها الشاعر مع نفسه واحترق في أتونها ، فهو حينما أصدر ديوانه « آخر الليل » الذي يعده من أفضل ما كتب ، استقبل بفتور ؛ فقد اتسعت الدائرة الإيحائية الرمزية ، وخفت الصوت الخطابي المباشر . وكان خروجه من فلسطين المحتلة بداية مرحلة جديدة في شعره ، رسخت خصوصيته الفنية ، إذ حاول أن يوفق بين تعقد تجربته وتراكيبها ، وتوافر الحد الأدنى من التوصل ، وبين استشرافه لآفاق المرحلة في تحققها التاريخي الحدثي ، ومواكبة تطور الحركة الشعرية بميراثها الفني . وحاول جاهداً ألا يقع في شرك الشكلانية المحضة ، وأن يكون حذراً في لعبه على أوتار المغامرة اللغوية ، فحاول أن يسلك سبيلاً وسطاً بين نهج محمد عفيفي مطر بتعقده وغموضه وتراثه الذي دفع ناقداً كمحمود أمين العالم إلى القول عنه « إنها مدرسة دلالية وبلاغية جديدة »[١٠] ، ومدرسة أمل دنقل ، التي تتشبث بالمفارقة ، وتصطنع سبيل الأسطورة . ولا تخرج من دائرة التوصيل . . كذلك فإنه لا ينزع إلى خوض غمار التجريب اللغوي حتى شفا الخروج من دائرة الوعي ، والترسخ في سياق النص بتأكيد نظام التشفير فيه ، دون الخروج إلى آفاقه المرجعية كما يفعل أودنيس وأضرابه من شعراء الحداثة أو القصيدة الأجد ـ على حد تعبير عبد العزيز المقالح[١١] . فهو ينأى عن الصور العقلانية الصورية ذات التشعب العنقودي ، أو التناص الكثيف الذي يطغى على سياق القصيدة ، والدرامية التي تتعدد فيها الأصوات وتغيب من خلالها الهويات المتعينة ، وينشطر فيها الوعي في تصادم تتقاطع فيها الدلالات ، وتتطاير في فضاء غير منظور . كما ينأى عن ذلك التطرف الشكلاني الصوري لدى دعاة التجريب المطلق ، أو أولئك الذين يرون أن القصيدة محاولة للقبض على الحلم المتحرك[١٢] . إننا نجد في قصيدة محمود درويش بصمات كل هؤلاء في مزيج مدهش سبق أن أشار إليه صراحة في بعض حواراته ، فهو يلتقي مع محمد عفيفي مطر في ولعه الشديد بتكنيك التساؤل والشك المفجر للصورة ، ومع أمل دنقل في ولعه بالمفارقة واستدعائه للنماذج العليا ، وارتباطه الحميمي بالمرحلة ، وسخريته الخفية المرة بمعطياتها ،

ومع أدونيس في اهتمامه بتفجير اللفظة واستغلال طاقاتها الكامنة ، وبالبياتي في نزعته التصورية[١٣] ، وبصلاح عبد الصبور في تألقه الحواري وبساطته اللغوية الشديدة ، وبالسياب في موسيقيته العالية وإيقاعه المتميز . وهو لا يقف ضد موجة التجريب ولكنه يعارض إفرازتها السلبية ، واستنساخها لنفسها ، فهو يثور على التجديد والحداثة اللذين يراد لهما أن يتحولا إلى مرادفين للعدمية فيقول « إن هذا الشعر قد خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية . . إنه يقول الضجر ، يقول التشابه ، يحول القصيدة إلى لقطة إخبارية أو لغز أو إلكترون[١٤] . وهو يرى أن الشعر الحديث منتهك بكل عوامل الفوضى ، وأن هذا الشعر دخل في نمطية جديدة ، ويرى أنه لابد من الاحتماء بقليل من الكلاسيكية العربية ، مؤكداً دور الموسيقى والصورة والقافية

وعلى مستوى الشعر الفلسطيني يأتي محمود درويش امتداداً طبيعياً للسياق التطوري في تاريخ هذا الشعر الذي بدأ بقاعدته الكلاسيكية ممثلة في إبراهيم الدباغ ، ومحي الدين الحاج عيسى ، ومحمد العدناني ، وبرهان الدين العبوسي[١٥] . الذين كان شعرهم ممثلاً للنزعة الإحيائية المتأثرةبالكلاسيكية العربية الأم في مصر . ثم جاءت بعدها حركة شعرية وطنية التحمت بالثورة ضد الاحتلال البريطاني والغزو الصهيوني ، فكانت ذات نزعة رومانسية ثورية ، تلامس آفاق الواقعية في بعض نماذجها ، وهذه الحلقة من حلقات التطور تضم إبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) الذي كان أشبه ما يكون بالجواهري في العراق ، بديباجته اللغوية ، وميوله الاجتماعية والإيديولوجية . وقد مهّد هذا الثلاثي لظهور حركة شعر المقاومة ، التي برزت في الستينيات داخل الأرض المحتلة ، حيث نجد جذورا لكثير من الظواهر الأسلوبية . . في هذا الشعر قد برزت على نحو جلي لدى هؤلاء ، كالاستعانة بالأساليب والألفاظ العالمية أحياناً ، ثم المزج بين صورة المرأة وصورة الوطن ، وخصوصاً لدى أبي سلمى . ونحن نجد آثار ذلك عند محمود درويش ، وخصوصا في المراحل الأولى من إنتاجه . ويعترف محمود درويش بأبوة هؤلاء الثلاثة الفنية له ولأبناء جيله ، فيخاطب أبا سلمى قائلاً : «يا أبا سلمى ! أعطني لأرى البيدر الذي كنت ألعب فيه قبل ثلاثين سنة . أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا»[١٦] .

وليس من باب المصادفات الغريبة أن يكون مكتب أبي سلمى الذي سطر فوقه أشعاره في حيفا أول قطعة أثاث في مكتب مجلة الجديد التي صدرت في الأرض المحتلة سنة ١٩٥١ ، وفوق هذا المكتب كتب محمود درويش ، وتوفيق زيّاد ، وسميح القاسم ، وإميل توما أشعارهم[١٧] .

وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الشعر الفلسطيني المقاوم قد مرّ بمرحلتين هما المرحلة الغنائية الفجائعية ، التي أملتها خصوصية تاريخية ، وأملت معها خصوصية تعبيرية أحالت الفجيعة إلى أغنية راعشة يسكنها شيء من الانتشاء بالألم ، فقد كان لمحمود درويش فضل اختتامها بقصيدته الشهيرة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» ، التي شكّلت بداية المرحلة التالية ، التي أنتجت القصيدة المركبة ، فانتقلت فيها القصيدة من الغنائية إلى تمازُج بين الغنائية

والذهنية ، حيث أخذت الأزمنة تندمج ، والصور تتكثف ، والأصوات تتكاثر وتتعدد ، فاقتربت لغة الشعر من لغة الحلم[١٨] .

وقد كان لمحمود درويش وضعه المتميّز فى سلسلة التطور والنمو هذه ، وذلك لتفرد تجربته ؛ فقد جمع بين لونين من ألوان المعاناة ؛ إذ عانى تجربة الاغتراب داخل الوطن ، وتجربة النفى خارجه . لقد خرج فى عام ١٩٧٢ ليتعرض لحملة عنيفة شنت عليه من الداخل والخارج ، فقاسى أهوال النفى ، ثم فوجىء بحقيقة الواقع فانكسرت أحلامه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتك بالتجربة الشعرية الحديثة فى العالم العربى عن قرب ، ولمس ما حققته من منجزات فاكتسبت خبرته الجمالية ثراء . لهذا فإنه لم يقع فى أسر التنميط الذى عانى منه الشعر الفلسطينى المعاصر إلى درجة دفعت أحد الشعراء المتميزين فى سياق هذا الشعر إلى القول بأن القصيدة الفلسطينية أصبحت ذات لغة معروفة وصلت حدّ التشبع ، ولهذا كان النتاج الإبداعى خلال الحصار رديئا ، سواء من الشعراء الفلسطينيين أو العرب ــ على حد تعبيره[١٩] .

ومن المعروف أن درويش قد جايل طائفة من الشعراء كانوا محافظين فى تجديدهم ، ابتداء من راشد حسين ، الذى ظل يرسف فى قيود العمودية الشعرية زمناً ليس بالقصير ، وتوفيق زياد وسميح القاسم اللذين ظلا حريصين على سمة التوصيل ونصاعة العبارة وجلائها .
أما فى المنفى فقد كان مجاوزا لمن سبقه أو جايله من شعراء المقاومة ، وكان له تأثير فى طائفة من الشعراء الشباب الذين ظلوا يعزفون على أوتاره زمناً ليس بالقليل . أما من سبقوه ، مثل فدوى طوقان ، وكمال ناصر ، ومعين بسيسو ، فلم يبلغوا شأوه ، وكان أبرزهم فى التزامه . وأقربهم إليه معين بسيسو ، الذى ينتمى إلى جيل الروّاد من الحداثيين ؛ فقد ظل واضحاً ومباشراً فى شعره ، وكان يحارب الغموض ، ويجعله قرين الردة والهروب ، ويدعو إلى جماهيرية القصيدة إلى أبعد مدى . وعلى الرغم من تداخل النزعة الدرامية فى بنية بعض قصائده فإنه ظل شاعراً ذا نبرة عالية . حتى فى أعماله المتميزة «الأشجار تموت واقفة» ، و «على زجاج النوافذ» ، و «خذوا جسدى كيساً من رمل» ، و «القصيدة» ، التى تعد أهم إنجازات معين بسيسو ، نجد صوت الوعى فيها طاغياً ، ولكنه يلتقى فى نهاية المطاف مع محمود درويش فى خصيصة من أبرز خصائص شعر محمود درويش فى إنتاجه الأخير ، وهى الحوار بين شطرى الوعى ، الذى هو أيضاً من أبرز خصائص الحداثة الشعرية ، وهذه الخصيصة تقترن بظاهرة أسلوبية أخرى أشار إليها إحسان عباس ، وهى الألوان المتنافرة المتآلفة ، ففى كل واحدة منها على انفراد تعمية الظل وإبهامه ، وفيها مجتمعة وحدة الإيحاء على صعيد القصيدة والديوان »[٢٠] .

ولكن هذا المزج لم يبلغ ذروته إلا لدى محمود درويش ، حيث « انهمرت أشعاره غاصة بهذه الكرنفالات الحاشدة بالبشر المتحدرين من التاريخ مرة ، ومن الحقول مرة أخرى . حفل شعره بالجثث والمهرجين والشهداء ورجال البنوك ، وعكست الصورة الشعرية كل هذا فى مزيج مدهش من الحس المباشر الخطابى أحيانا ، الذى يصيب بالدهشة والإثارة ، ومن المعنوى المشتق من الأساطير والديانات والميتافيزيقا والأحلام »[٢١] . ولا أجد أدق توصيفاً من هذه العبارات التى جاءت على لسان أحد أبرز شعراء جيله من العرب .

وفى الوقت الذى نجد فيه شاعراً كمريد البرغوثى ــ وهو من الجيل اللاحق له ــ يسعى إلى كتابة القصيدة المكثّفة ، القائمة على الاقتصاد اللغوى ، فى محاولة للبناء بدلاً من التعبير ، وكأنها مكتوبة بعين الكاميرا التى تحاول استنباط المدهش من العادى ، وتقوم على خبطة موسيقية أو لغوية أو إيقاعية أو فكرية على حد تعبيره[٢٢] ، نجد محمود درويش أميل إلى كتابة القصيدة الطويلة التى تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات . وعلى الرغم من اشتراك الاثنين فى سمة أسلوبية واحدة ، تجعل من القصيدة تشكيلة جامعة بين العمودى والتفعيلى والنثرى ، فإن محمود درويش يبقى الأقدر على محو النتوءات البارزة نتيجة لهذا الجمع . كذلك فإن محمود درويش أذاب اليومى والعادى والحياتى فى النضالى والالتزامى والثورى ، واستطاع أن يصوغ نشيده المتميز فوق ركام التداعيات ، فى حين نجد البرغوثى ــ مثلاً ــ يعمد إلى التركيز على اليومى والعادى بوصفهما هموماً إنسانية محضة ، لا ينخرطان فى النضالى والثورى . فما نجده فى قصائد الرصيف ــ مثلاً ــ لمريد البرغوثى ، من تركيز على اليومى والعادى لا نجده على النحو نفسه عند محمود درويش . كذلك فإن طريقة بناء القصيدة ، وأساليب هذا البناء المتميزة فيما هو عمارة تتضمن العلاقات اللغوية والصورية والموسيقية والإيقاع بمفهومه الكلى الشامل ، والمراوحة بين المتجاوب والمتماثل ، وعلاقة الأنا فى داخل القصيدة بذات الشاعر وبالعالم من حوله ، وإثراء الدلالة الكلية بجملة الأدوات الفنية الحديثة ، واستخدام النشيد والأغنية والمونولوج والديالوج والمشاهد ، وفتح النص لإغنائه بالفلكلور والأسطورة والتناقش وتوجيه الحركة العامة للقصيدة برسم مسارها ، وخلق بنية متماسكة تتجادل فيها المحاور[٢٣] .

على هذا النحو من التعقيد تبدو البنية الشعرية لدى محمود درويش (كما ستكشف دراسة ديوان « حصار لمدائح البحر » فيما بعد) متميزا بذلك أيضاً عن كوكبة ذاع صيتها فى المنفى ، مثل محمد القيسى ، الذى يمكن توصيف البناء الفنى فى قصيدته الشعرية فى إطار المنهج البنائى المعروف . فتبرز الغنائية فى المراحل الأولى ، وتتداخل القصصية مع الدرامية فى إطار بارز المعالم لا تتمازج فيه العناصر ولا تتخالط ، وكذلك وليد سيف وغيرهما من الشعراء[٢٤] .

ولعله من المفيد ــ قبل أن نبدأ فى معالجة الديوان موضوع الدراسة أن نشير إلى حقيقتين مهمتين تعينان الباحث على قراءة الشاعر ، واصطناع المنهج المناسب فى التعامل مع شعره :

الحقيقة الأولى تتمثل فى رؤية الشاعر لطبيعة الشعر ووظيفته ؛ والثانية تتمثل فى موقفه من الإبداع بوصفه عملية واعية لابد لها من استعداد خاص ، ومن مؤهلات ضرورية .

أما فيما يختص بالأولى فإن الشاعر يرى أن الشعر « رؤية ثورية للحاضر ، ورؤيا للمستقبل . ولماذا نكتب ؟ لأننا جديرون بانتمائنا إلى الحياة ، ومحتاجون إلى الإحساس الدائم بهذه الجدارة[٢٥] » .

ويرى كذلك أن لا مبرر لهرب الشعر العربى من واقعيته إلى الرمزية ، بل إن الواقع الحالى للشعر العربى يثبت بشكل قاطع أنه يشتبك مع الواقع بجرأة وشجاعة على حد تعبيره[٢٦] .

وهو يقول فى موضع آخر : « يجب أن يكون للقصيدة دور ثورى

فى اللغة وفى الوعى العام . ولا أستطيع أن أتصور أى شاعر خارج الواقع . . وحتى المتمردون على الواقع هم أيضاً سياسيون ؛ فهم يعادون السياسة لأسباب أيضاً سياسية . وهى تريد أن تطرد أى علائق أو تفاعل بين الشعر وبين الواقع . أى قصيدة لا يحفظها ولا يتبناها الناس ، لا تفعل فيهم ، فهى قصيدة ميتة »(٢٧) . وهو يرفض مقولة أن القصيدة تكتب لذاتها ، ولما تحدثه من تغييرات فى داخل نظام اللغة .

من هنا يتبين للدارس أن محمود درويش يتشبث بالرؤية الواقعية الملتزمة ، التى ترى للشعر دوراً ما ، ولكنه يصر على أن تكون علاقة القصيدة بالواقع علاقة جمالية ؛ فهو يصر على أن يتم الالتزام والحداثة والتجديد والثورية على مستوى البنية الداخلية للقصيدة »(٢٨) .

أما فيما يتعلق بالحقيقة الثانية ، المتصلة بموقفه الفنى ، فهو أميل إلى البناء المحافظ فى حركة الشعر الحديث ؛ يرى أن الحداثة هى الامتداد الطبيعى لتاريخنا الثقافى والحضارى العريق ، كما أن الحداثة هى ليست كما يفهمها بعض الحداثيين على أنها يجب أن تعتمد على الإغراب ؛ فالسهولة والبساطة هما من أهم عناصر الحداثة عنده . وهو لا يرى إمكانية لتطور حقيقى للشعر إلا من خلال تاريخ الشعر العربى ، على نحو يصبح معه الشعر العربى معبراً عن الإنسان الجديد فى الزمن الذى يعيشه . وهو يعتقد أن الوزن لم يكن فى أى وقت من الأوقات عائقاً دون تطور القصيدة ، فهو شديد الحماسة للثورات الإيقاعية فى الشعر العربى . يقول : « لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغنى وأخشى أن يكون بعض الداعين لهدم الوزن فى الشعر الحديث يفعلون ذلك بسبب عدم امتلاكهم للغة العربية »(٢٩) . وهو يرى أن الموسيقى والصورة والقافية أدوات خارجية أساسية لربط القصيدة بكيانها ويرى أنه لابد من الاحتماء بقليل من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين بأن الشعر العربى الحديث ليس سهلاً إلى هذا الحد(٣٠) . وهو يؤكد أن الأدب الكبير يحتاج إلى جهد كبير ؛ وصياغة الجهد يحتاج إلى شروط استقرار أولية ؛ ويقول : « على الأديب العربى أن يصرف ساعات عمل يومية ، ويجد وانضباط لإ نتاج أدبه »(٣١) . ويقول عن نفسه : « ظروف منفاى وفّرت لى مناخاً أفضل للانتباه إلى الأدب ؛ توصلت إلى أهم إنجاز حقيقى فى حياتى وهو أنى أصبحت كاتباً منضبطاً »(٣٢) . وهو ينفى أن يكون الأدب مجرد هوى أو مجرد إلهام وفى ضوء هاتين الحقيقتين : إيمانه بدور ما للشعر ، وتأكيده صلته بالواقع والتزامه به ، ثم تأكيده ضرورة التجويد بوعى وإرادة ، يمكن الولوج إلى رحاب ديوانه « حصار لمدائح البحر » .

٢

تنم قصائد الديوان لدى الإطلالة الأولى على عناوينها الرئيسية عن محور جدلى أساسى يقوم على تراسل الزمان والمكان ، ومنه تنبثق سائر الثنائيات الضدية التى تشكل قطبى المعادلة الدلالية فيه :

الاتصال والانفصال ، وما يومىء إليه من ثنائية البقاء والرحيل . والحركة والثبات ، والحضور والغياب ، ثم الماضى والحاضر ، والتاريخ والواقع ، والصمت والسكون ، والغناء والحوار ، والتأمل والصراع .

ولا يسفر الجدل بين هذه الأطراف المتناقضة عن توليد رؤيا جديدة ، أو تنمية موقف متعين ، أو استكشاف أفق جديد ، بل تراوح مكانها فى تداعيات كثيفة وكأنها لحظة المخاض العسر التى تجيش بوجع لا نهاية له .

يضطرب المكان بقلق زمانى متوتر ؛ فهو صنو الارتحال الدائم الذى تتماهى فيه الأمكنة الواقعية المتعيِّنة فى الأمكنة التاريخية التى يتكدس فيها الاغتراب والأفول والنسيان ، أو تنتظم فى رؤيا حلمية ، فتتراسل الأمكنة كما تتراسل الأزمنة . ويستحضر الشاعر التاريخ فى دورته الأزلية ، فى مؤشر يقترب من تخوم العبث والعدم .

والعناوين الرئيسية فى الديوان ــ فضلاً عن تمحورها حول قطبى الزمان والمكان ــ تنشعب فى اتجاهين هما الغناء والحوار .

الزمان : سنة أخرى فقط ، اللقاء الأخير ، الحوار الأخير ، يطير الحمام ، موسيقى عربية ، لحن غجرى .

المكان : أقبية ، أندلسية ، صحراء حوار شخصى فى سمرقند ، رحلة المتنبى إلى الأقصر ، قصيدة بيروت ، تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجميلة .

ويتضح من العناوين بروز الاتجاهين المذكورين ، وهما الغناء والحوار ؛ فالغناء مثلاً يبدو فى : موسيقى عربية/لحن غجرى . . إلخ . والحوار فى : الحوار الأخير فى روما/حوار شخصى فى سمرقند . . إلخ .

هذا مستوى دلالى أول وعام ، يحتشد بتفصيلات نصية تضىء كثيراً من حقائق المرحلة وترتبط بها . إن ثمة تحققاً عيانياً واقعياً للعناصر الأساسية فى المنظومة الدلالية للديوان على مستوى الأمكنة والأشخاص والأحداث : المتنبى ، كافور ، عز الدين القلق ، وماجد أبو شرار ، ولا تقتصر العلاقة بين الشخصيات التاريخية والمعاصرة على الإسقاط أو الرمز ، بل يقوم بينها تفاعل خلاّق ، يفتح أفقا دلالياً رحباً ، يتخذ شكل القناع تارة ، ويحلّق فى فضاء الأسطورة تارة أخرى . ومثل هذا التراسل والتفاعل يتم على المستوى المكانى : قرطبة وسمرقند وبيروت ودمشق وحلب ، وكذلك على المستوى الحدثى : الارتحال والانتقال والشتات ، وله مرجعيته الاجتماعية والتاريخية والذاتية أيضاً . فقصائد الديوان كتبت فى مرحلة انتقالية تشكل انعطافة مهمة على مستوى التاريخ العام من حياة القضية التى تشغله ، وعلى مستوى حياته الشخصية . فقد كتب هذا الشعر فى المرحلة التى سبقت حصار بيروت فى عام ١٩٨٢ والمرحلة التالية لهذا الحصار ؛ وكان قد عانى أهوال تلك الأيام العصيبة فى بيروت ، ومرارة الرحيل عنها . من هنا كان محور الاسترجاع الذى تتم من خلاله استعادة التاريخ واستدعاؤه يحمل قدراً كبيراً من الكثافة على مدى قصائد الديوان كلها . والاستعادة لا تأخذ شكل الحضور الذى ينبثق من رحم نقيضه فحسب ، بل تمارس وجوداً حاداً للمفارقة الفاجعة الضاجة بالسخرية العميقة .

ويستجيب البناء المعمارى لقصائد الديوان لما سبق أن أومأت إليه من تقاطع لتيار (الغناء/الحوار) . وهذان التياران هما السائدان فى كل قصائد الديوان ، ولا يكاد يطغى أحدهما حتى يندفع الآخر ، يؤطرهما نَفَس ملحمى صاخب ، تنتظم فيه النزعة الغنائية مع

الدرامية التى تنبثق من رحمها . فالأسئلة الكثيفة التى تتلاحق فى شكل تداعيات منهمرة تعبر عن انشطار الوعى والاشتباك فى مساءلة لجوج تمثل الغليان الداخلى الذى أسفرت عنه المرحلة ؛ فالبنية الدرامية لا تقوم على تعدد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثل الصوت الواحد المشروخ ، الذى يلجأ إلى الحوار مع ذاته ، ومع أطراف غير منظورة ، تعكس بشكل أو بآخر تمزق الذات الغنائية فى اصطدامها بمعطيات المرحلة .

من هنا كانت ملاحظة أن محمود درويش يلغى المسافة بين الذات والموضوع ؛ فالموضوع[٣٣] هو الحركة الداخلية التى تقسم الذات وتعيد توحيدها ، إذ يلجأ الشاعر إلى الحوار المنكّر للأطراف الذى يأتى على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات إلى نقيضين متحاورين . وهذا يندرج فيما يسمى بالحالة الفروقية ، التى تتمثل فى اختراق السياق اللغوى التقليدى وتفجيره ، وإقامة ألوان من الحوارات المشحونة بالتساؤل ، والانتقال المفاجىء من نسق إلى آخر ، تعبيراً عن التصدع الهائل الذى تعانى منه الذات الشاعرة . وهذه سمة عامة فى الشعر الحديث ، ولكن ما يميزها عند محمود درويش هو أن تلك الحالة تظل مستقطبة إلى محورها ، مشدودة إلى مرجعيتها ، ولا تتوه فى فضاء دلالى ، أو تومىء إلى ضرب من التفكك يصيب الذاكرة التاريخية ، بل يبقى على قدر لافت من التماسك الرؤيوى الواضح . فهى لا تتصل عنده بهموم الذات وعالمها الداخلى بقدر ما تشتبك مع تناقضات الواقع ، وتسعى إلى التصالح المحال معه . لذا تنطوى هذه الحالة على قدر هائل من الإشارات المتتالية إلى المفارقة الماثلة فى صميم الموضوع .

وتبرز أنماط بنائية متعددة فى الديوان ، النمط البنائى المغلق ، الذى يقوم على تشكيل دورة لحنية متسقة ، تبدو فيها خاصية التنامى والتحول والاستعراض المشهدى المتواتر ، فى إطار بناء دائرى ينتهى حيث بدأ فيتحرك بين قطبى الحضور والغياب .

وهناك نمط آخر ملحمى ، ينتظم الحوار والسرد والقص والتداعى القائم على التحول ، الذى يتم من خلال التراكم . وهو النمط السائد فى الديوان . وهذا النوع من البناء تغلب عليه النزعة الدرامية ، التى تنبثق من انشطار الوعى على نحو ما أسلفنا ، ولكن الحضور الغنائى يبقى كثيفاً على نحو واضح ؛ فالشاعر يقوم بعملية استدعاء متلاحقة ، تتداخل فيها السياقات تداخلاً يكرّس الحالة الفروقية التى أومأنا إليها .

وأما النمط الثالث فهو أقرب إلى المذكرات الشعرية ، التى يغلب عليها الطابع التأملى السكونى ، الذى يحفر فى نخاع الوضعية التاريخية ، ويستقصى تضاريسها ، مازجاً بين الغناء والدراما والقص والنشيد . وتسيطر على الديوان بأكمله نزعة غنائية تتوسل بالنشيد الذى يتكرر فى شكل مقطوعات فى كل قصائد الديوان

وليس ثمة من ينكر أن محمود درويش فى بنائه لقصيدته يمزج بين مستويات ثلاثة تتقاطع فى نسيج القصيدة ، حيث يبدو ــ فى المستوى الأول ــ تركيز الشاعر على نظام الترميز ذاته ، أى على السياق اللغوى ، أى بنية القول على النحو المألوف فى القصيدة الحديثة بشكل يلفت الانتباه إلى ما يحتويه النسيج اللغوى من ظواهر أسلوبية ، بحيث تبدو بعض الأنماط الأسلوبية كأنها مقصودة لذاتها ــ على نحو ما سيتضح فيما بعد ــ ولكنه لا يعد البنية اللغوية هدفاً فى حد ذاته فتنبهم عندئذ الدوالّ فى سلسلة من الإحالات غير المحددة . وفى مستوى آخر من مستويات القصيدة عنده يكون التركيز على التعبير الذى ينطوى على شىء من المراوغة ، يبقى للبنية اللغوية قدراً من المدى الاستعراضى المقصود ، حيث لا يفضى المجاز الكثيف فى الجملة الشعرية إلى المدلول مباشرة ، بل يشد المتلقى إلى التركيز الذى يقوده عبر سلسلة من الإحالات إلى الدوال المختلفة ، ليلامس الأفق الدلالى المقصود . غير أننا فى هذا الديوان لا نصادف تلك البنية المعقدة التى تبرز فيها الوظيفة ما بعد اللغوية ، على نحو ما لاحظ الدكتور جابر عصفور فى قصيدة الشاعر « بين حلمى وبين اسمه كان موتى » ، حيث يتم التركيز على نظام الترميز[٣٤] . صحيح أن اللغة تحتل بؤرة اهتمام الشاعر ، على نحو ما هو معروف فى دواوينه الأخيرة ؛ ونستطيع أن نحصى كثيرا من الإشارات التى ترد فى قصائد الديوان مستهدفة إبراز اللغة بما هى طرف أساسى فى المعادلة الدلالية ؛ ولكن اللغة عند درويش تظل ــ فى أقصى درجات التأسيس لأنساقها الجديدة ــ بنية دالة تحيل إلى مرجعياتها خارج النص . تعرى الدلالة ، وتدفع بالخطاب الشعرى إلى مستوى الإفضاء المباشر . وهذه المستويات الثلاثة تمثل فى هذا الديوان على نحو شديد الوضوح .

فى إطار النمط الأول من أنماط البناء فى ديوان محمود درويش التى أشرنا إليها سابقا نلتقى بالقصائد التى تتصاعد فى حركة دائرية تظل التحولات فيها محكومة بسقف منظور يصممه الشاعر ويحدده منذ أن يشرع فى كتابة القصيدة - فيما يبدو - فتتماثل فيها الأنساق النحوية والأسلوبية ، وتأخذ الحركة فيها طابعاً استقصائياً ، يدور فى حدود الشرنقة الغنائية . والملمح الأسلوبى الأساسى فيها يتكىء على النسق الشرطى (الفعل ورد الفعل) فى حركة مخاضية تراوح مكانها عبر بناء لحنى ميلودى ، يقوم على التماثل لا التغاير ، ويعتمد على الاستفهام فى إغناء دورته بالحركة والمد التصاعدى . والاستفهام هو الملاذ الرئيسى الذى ينقذ القصيدة من الوقوع فى شرنقة السكون ، إذ يشحن المقاطع بموار انفعالى ينتهى إلى قرار سكونى ؛ فحركة الأفعال معقولة إلى أداة الشرط ، كذلك فإن الأفعال تندرج فى إطار أحادى الدلالة ، ينبىء عن رؤيا مأساوية متواترة ، والنزعة التكرارية الغنائية تدعم هذه البنية التماثلية ، التى يرفدها نظام تقفية إيقاعى جهير ، فالبناء الصياغى يقوم على التجاوب لا على التجادل وتندرج فى هذا قصائد : « لحن غجرى » ، و « موسيقى عربية » ، و « أمنية » ، و « أندلسية » ، و « صحراء » ، وما تلاها من قصائد .

ففى « لحنُ غجرى » يقوم البناء على المقاطع المشهدية المتحولة ، ولكن المشاهد فى المقاطع تخترق بأبنية لغوية تنحرف بها عن طبيعتها الحسّية البصرية ، وتشحنها بدلالتها المراوغة ؛ إذ تحلّ علاقات التراسل فيها محل العلاقات الواقعية المحددة . ففى المقطع الأول :

شارع واضح
وبنت
خرجت تشعل القمر
وبلاد بعيدة

وبلاد بلا أثر

ص ١٣

يُخترق المنظر الحسى بعبارة « خرجت تشعل القمر » حيث تتخطى القوة المجازية لهذه العبارة الصورة الحسية وتمنحها بعدها الشعرى المفارق .

وتشهد العلاقات السياقية شيئاً من التغير والتحول بين مشهد وآخر ، مع المحافظة على النسق الأساسى فى التكوين اللغوى للمقطع ، حيث الجملة الاسمية التى تتكون من نكرة موصوفة ومعطوف عليها بلا وصف ، وخبر هو جملة فعلية تشكل البؤرة الدلالية الأساسية ، وفعلها المضارع هو مناط الحركة داخل المشهد . لذا فإن التحولات تتتابع عبر المشاهد المختلفة بإضافة جمل فعلية فعلها الأساسى طلبى إبلاغى أو فعل ماض . وكلما أوغلنا فى تتبع المشاهد ازدادت الكثافة المجازية ، أو اكتظت بالصور الحسية المباغتة .

ففى المقطع الثانى يضيف الشاعر إلى العبارة الشعرية المخترقة عبارة جديدة تدعم البعد المجازى فيها ، إذ يقول :

اذهبى ياحبيق

فوق رمشى . . أو الوتر

وفى الثالث :

يجعل النهر إبرة

فى يد تنسج الشجر .

(ص ١٤)

وهذا مثال على ازدياد الكثافة المجازية أما الصورة الحسية المباغتة فتتمثل فى المقطع الرابع ، حيث يقول الشاعر بعد ذكر النسق المألوف فى بناء المشاهد المتتالية كلها :

ربما يقتلوننا

أو ينامون فى الممر .

(ص ١٤)

والدائرة الدلالية التى تتحرك فيها الأفعال تتجه من البنائى إلى التدميرى ، ومن الحضور إلى الغياب ، ومن الإيجاب إلى السلب ، فى حركة تنازلية ناجمة عن الرؤ يا الغنائية التأملية . وهى فى مجملها ذات طبيعة حركية حسية فاعلة : الخروج والحفر والكسر والاختفاء والقتل والاشتهاء والانتهاء . ويلاحظ أن الانتهاء والموت والقتل والخروج يشكل محور الغياب ، وهو المحور الطاغى على دلالات الأفعال والقافية الرائية الساكنة تؤكد السمة التأملية الغنائية فى القصيدة ، كما أن نهاية المقطع الأول :

وبلاد بعيدة

وبلاد بلا أثر

وتماثلها مع نهاية المقطع الأخير :

وخيامى بعيدة

وخيام بلا أثر

(ص ١٥)

تومىء إلى التحول الأساسى الذى يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه ، حيث الانتقال من الحضور إلى الغياب ؛ إذ تتحول البلاد الخيام ، رمز الاستقرار والثبات ، ورمز الارتحال والسفر . وإضافة « خيام » إلى ضمير المتكلم ينبىء عن السمة الغنائية ، ويشير إلى ملمح أساسى لدى محمود درويش ، وهو اختفاء المسافة بين الذات والموضوع . كذلك يؤكد خاصية أسلوبية بنائية ، تتمثل فى سمة حداثية ، أساسها تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، حيث لا تعود الكلمة إشارة إلى الشىء وتسمية له ؛ فالقمر الجارح ، والصمت الذى يكسر الريح والمطر ، ويجعل النهر إبرة فى يد تنسج المطر . . وكل هذه الكلمات بلا استثناء تتخلى عن علاقاتها التقليدية ، ومدلولاتها القاموسية ، وتدخل فى علاقات جديدة ، تنحرف بالمدلولات إلى آفاق إيحائية رحبة تجعل اللفظة المفردة أشبه بالإشارة العائمة . ولكن الشاعر يخفف من غموضها بما يمنحه للمقطع السابق أو اللاحق من عنصر حدثى يضىء الصورة ويفجر دوالها بالإيحاء الذى يتسق مع الرؤ يا العامة . فهو حين يتحدث عن (الحائط السابح ، والبيت الذى يختفى كلما ظهر ، والقتلة الذين يتربصون أو ينامون فى الممر) يشير إلى وضعية واقعية تكرّسها مأساة الرحيل المستمر ، والمطاردة التى يعانى منها شعبه . وكذلك حين يتحدث عن (الزمن الفاضح ، والموت الذى يشتهينا إذا عبر ، وكذلك رحلة العجز والتعب من السفر) يحفر فى نخاع الواقع فى تشكيل لغوى لا يتوسل بالإبلاغ فحسب ، بل يغلّف ذلك بغلالة استعارية تنحرف بالدوال عن مدلولاتها إلى حد ما .

وهو فى قصيدة « لحن غجرى » بوصفها ممثلة لذلك النمط البنائى الذى أومأنا إليه ، يُحدث شيئاً من التطور على أسلوبه المألوف فى بعض قصائده التى تقوم على القص ، ومن ثم يصبح الحدث قوام القصيدة ، على نحو ما نرى فى (قصيدة الخبز) ، وفى (قصيدة الأرض) ، حيث يتناثر الحدث ويتفتت ، وكذلك الزمان والمكان والشخصية ، فى إطار غير متجانس يقوم على التضاد ، ويعمل على إزاحة الحدث وتغييبه ففى « لحن غجرى » والقصائد التى تماثلها فى الديوان يخفف الشاعر من دور الحدث ، ويقوم بتهميشه تماماً ، وينتشله من إطاره الواقعى المحض فيجعل منه عنصراً من عناصر المشهد ، وينأى به إلى الخلفية العامة للقصيدة ، فيكتسب سمة ملحمية عامة ، ونحس به يتوالد سردياً فى ظلال الصور المتتابعة التى تسجل تنامياً مضطرداً على تخوم الوعى ، حتى إذا انتهت المشاهد أحسسنا بظلال الحدث العام المبهم ، الذى يوحى من بعيد بمراحل المأساة فى حركتها التاريخية العامة ، التى لا تنتاب فرداً فى حادثة متعيّنة ، بل فى سياق تاريخى ينتاب شعباً بأكمله . لكن الشاعر يظل ممسكاً بمنهجه العام الذى ظهر فى دواوينه السابقة ، والذى يقوم على محورين أساسيين فى القصيدة ، يتمثلان فى المحور الحدثى ، والمحور التشكيلى الذى يمنح المشهد خصيصته الشعرية[٣٥] .

وفى إطار هذا النمط البنائى المغلق تندرج أولى قصائد الديوان « موسيقى عربية » . وهى تفتقر إلى التشكيل الحدثى وتستعيض عنه بالتشكيل اللحنى الإيقاعى ، الذى يتكىء على التكرار المضطرد للأنساق الأسلوبية ، فى سياق تأملى استعراضى ، يستدعى الصورة المرآتية الانعكاسية من أعماق الشعور بوعى تام ، وبنزعة تعبيرية

توشك أن تلامس أفق الرومانسية ، مشحونة بتوق استقصائى يحفر فى اللحظة . لهذا كانت صيغة (كلما) التى تتضمن معنى الشرط معقولاً إلى الزمن ، وممسكاً به فى لحظة الفعل التى هى الصيغة النحوية السائدة ، حيث يشكل المحور الأساسى فى مستهل المقطع ، كذلك فإن المطلع والمقطع الختامى يتماثلان :

«ليت الفتى حجر
ياليتنى حجرُ »

ويعتمد على صيغة التمنى . إن الفعل ورد الفعل المتمثلين فى الشرط وجوابه يمنحان الحركة البنائية خاصيتها الغنائية الأساسية ، التى تراوح بين الحركة والسكون ، فلا تتطوّر . فى تنام مضطرد ، بل تظل فى جيشان مخاض يعبر عن لحظة التوتر والتأمل . وتشكّل العلاقة بين الذات والأخر بعداً تجاوبياً ، فى تماثل تكرارى يند النزوع الدرامى ، ويُحل التجاوب محل التعارض ، والتماثل بدلاً من التناقض ، ولا يشكّل الأخر أى عنصر فاعل أو مفارق ، بل ينتمى إلى الطبيعة ؛ فكل الصور والمشاهد واللوحات تبقى فيها الظواهر الكونية الطبيعية هى المقابل للذات ، فتنتفى أسباب الصراع والحركة : السحاب والعصفورة والجيتارة والبرق والخبيزة واللوز . . إلخ . كذلك فإن الإيقاع الوزنى يبدو جهيراً (مستفعلن فعلن) ، يقترب من البناء العمودى الميلودى

والقصيدة الأخرى التى تنتمى إلى هذا النمط من البناء (وهى الثالثة فى ترتيب الديوان) وهى « أقبية أندلسية ، صحراء » ، يختفى فيها ذلك التحديد الصارم ، وتلك الدورة اللحنية المحكمة ، ويصبح التكرار نوعاً من التحريض ، فيختفى الصوت الواحد الذى يطغى على الأخر ويتجاوب معه ، ليدخل صوت جديد هو فى حقيقة الأمر بعد من أبعاد وعى الذات . كذلك يتنحى الخبرى السردى لصالح الطلبى الإنشائى ، فلا يصبح الشرط سيداً للموقف ، بل يطغى الاستفهام ، ويندحر المتماثل والمتجاوب ليفسح مكانه للمختلف والمفاجىء والغريب . ويختفى الإيقاع الوزنى ليطل النثرى والإيقاع المحتشد فى البنية الصوتية اللغوية :

« ولتكن الأرض أوسع من شكلها ، وهذا الحمام الغريب حمام غريب . وصدِّق رحيلى القصير إلى قرطبة » .

ويتحول التكرار المنتظم داخل الدورة الإيقاعية فى القصيدتين السابقتين إلى استدعاءات غير منتظمة فى تيار التداعيات المتدفقة ، التى تقف على تخوم الوعى ، ولا تخضع لسلطانه ، ويصبح خيطاً فى النسيج اللغوى المتكاثف داخل القصيدة ، ويأتى كاختراق متكرر ، يصدم وعى المتلقى ويثيره إلى البنية المفارقة فى مستواها الشمولى ، الذى يتخطى حاجز العبارة ، كقوله :

« وصدِّق رحيلى القصير الى قرطبة »

وقوله :

« هل اخترت أمى وصوتك »

ويوظف الشاعر واو العطف المكررة بكثافة ملحوظة فى الجمع بين أشتات من الجمل التى تبدو غير مترابطة ، تقترب من التداعيات اللاواعية ، فى انعطافة ملحوظة تركز على الصياغة اللغوية ، وتشكيل العبارة ، بل تصبح الإشارة إلى ذلك من صميم الهم الذى يؤرق الشاعر :

« سهل وصعب دخول الحمام إلى الحائط اللغوى ، فكيف سنبقى أمام القصيدة فى القبو ؟ صحراءُ صحراءُ »

وهنا تتراجع مسألة التوصيل عن صدارتها وأولويتها . وتتنوع التركيبة البنائية للقصيدة فيدخل فيها الحوارى والاستفهامى والغنائى والخبرى والسردى ، وتتقاطع الدلالات ، ويدخل الشاعر لعبة الضمائر . ويحل التقاطع محل التتابع ، ويشكل الحوار بداية انقسام الوعى على نفسه وتمرد الذات على كينونتها ؛ ولكن النَفَس الغنائى يطغى على الدرامى الذى لا تمثله كلمة (غنِّ) فى مقاطع عدة من القصيدة فحسب (وتبدو كأنها حلقة وصل ضرورية ، تشدّ أجزاء القصيدة إلى محورها ، فلا تخرج عن تأدية الوظيفة الاستقصائية التى نلمحها فى قصائد بدر شاكر السياب) ، ولكن « الالتفات » المتكرر عبر الصيغ الطلبية المتراكمة يؤكد هذه السمة ، فضلاً عن التكثيف الهائل فى استخدام ياء المتكلم ، حيث يبرز النزوع التعبيرى البوحى ، إضافة إلى الهُيام الحلمى ، والتشكيل اللغوى الإيقاعى ، الذى يجعل المادة اللغوية الواحدة محوراً للعبارة ، يتكرر على نحو مقصود فى صياغة متعمدة ، تركز على الإيقاع العبثى للسياق :

« لعل انهياراً سيحمى انهيارى من الانهيار الأخير »

إن التوتر والقلق والتوقع الاستشراقى الذى يصل إلى حد النبوءة تشكّل جميعا صلب الحركة فى القصيدة عبر هذه الرؤية التحذيرية المتوجسة ، متمثلة فى هذا الطلب اللحوح إلى الأخر الذى هو شطر الذات المنقسمة على نفسها :

« مزِّق شرايين قلبى القديم بأغنية الفجر الذاهبين إلى الأندلس
وغنّ افتراقى عن الرمل والشعراء القدّامى ، وعن شجر لم يكن امرأة
ولا تمت الآن ، أرجوك ! لا تنكسر كالمرايا ، ولا تحتجب كا لوطن
ولا تنتشر كالسطوح وكالأودية »

هاجس الرحيل والخوف . . الفجر والأندلس واستدعاء أفواج الشتات والارتحال عبر هذين العنصرين : الإنسان والمكان . . الإسقاط التاريخى . . الخوف من الانتشار . . هذا الهاجس النبوءة الذى تمخض عنه واقع الوجود الفلسطينى فى لبنان قبل الحصار هو مادة (الأغنية / الرؤيا) فى القصيدة . وهنا تكتسب الضمائر وجوداً أكثر توتراً فى علاقتها مما لاحظناه فى القصيدتين السابقتين ؛ فالذات المنقسمة المنشطرة تحذر من الأخر الضدى المتربص ، الذى يظل فى خلفية الصورة يذكى عملية الانشطار ، ويؤجج الحوار داخل الذات ، الذى لم يبلغ حد الصراع بعد :

ــ هل تقتلون الخيول
ــ والبخار الذى يتسلل من دمنا فى اتجاه الصدى .

(هم فى مقابل نحن) ، ولكن الصوت الأحادى هو سيد الموقف . التوتر يظل على مستوى الذات فلا تتقاطع الأصوات ولا تتداخل ، ويبقى هذا التوتر أيضاً على مستوى الحقل الدلالى للألفاظ : القسر والمصادرة والرحيل والحرية والزنزانة والضياع .

والتناص الذى يمثل ظاهرة شديدة الوضوح فى الديوان ، تتنوع أشكاله وطرق توظيفه ، فيأتى فى هذه القصيدة معبراً عن السخرية المفارقة فى إطار التداعيات التى تضم أمشاجاً مختلفة :

البداية ليست بدايتنا ، والدخان الأخير لنا
والملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها
فلاتبك ياصاحبى حائطاً يتهاوى

وعلى الرغم من خفاء الرابطة بين النص القرآنى المستدعى والسياق الذى جاء فيه فإن ثمة رابطة شديدة الوضوح ، تبدو بين النص والإشارة إلى حائط المبكى . كذلك فإن استدعاءه لنص امرىء القيس فى قوله « وأومّن ، ياصاحبى ، أننا لاحقان بقيصر » يأتى استجابة لإحساس الشاعر بالظروف التاريخية المتشابهة للمرحلة . وكذلك استدعاؤه للأغنية الشعبية « مال علىّ مال » ، والإشارات التاريخية المتعددة التى لا تقتصر على استدعاء النصوص بل تستحضر الأجواء التاريخية برمتها ، ولكن هذا الاستحضار لا يتم فى إطار البنية الدرامية ، بل فى إطار الغنائية التعبيرية . يدعم هذا تلك الخاتمة التى أنهى بها الشاعر قصيدته :

إنها أغنية
إنها أغنية .

ولا تخرج قصيدة « حوار شخصى فى سمرقند » عن نطاق هذه الغنائية بسماتها المختلفة ، التى أومأنا إليها سابقاً . ولعل الظاهرة الأكثر بروزاً فى القصيدة تتضح من عنوانها . وهذا ما يوحى باقترابها من البنية الدرامية ، مادام الحوار الموحى بتعدد الأصوات يفترض أن تكون السمة الأكثر وضوحاً فيها . والحقيقة أن الحوار فى هذه القصيدة على وجه الخصوص ذو لون متميّز ؛ فهو يعتمد على الأسئلة والأجوبة ؛ والسؤال يؤدى دور المحرض على البوح . لذا تطول الإجابة لتأخذ طابع المقطع الغنائى الكامل ، وخصوصاً فى وسط القصيدة ؛ إذ تؤدى الأسئلة فى بداية القصيدة دوراً تمهيدياً يتصاعد بالمد الانفعالى إلى أقصى مداه ، فيبلغ الذروة فى الوسط ، وتكون إجاباتها القصيرة السريعة الوامضة ذات الصياغة التقريرية الحادثة طرقات متتالية على بوابة الجرح :

« ألا تستطيع البكاء غداً ؟
ربما أستطيع .. إلخ » .

ثم تتوالى الإجابة فى مقاطع غنائية تتكىء على التقرير . وتتكرر فى أول جملها كلمة « سمرقند » فى إلحاح واضح على إيحاءات الكلمة ذات الطابع المأساوى ، حيث تنتهى بالجملة التى ابتدأت بها :

سمرقند خيمةُ روحى المشرد .

وثمة ظاهرة أسلوبية أخرى جديرة بالملاحظة ، وهى اتكاء الشاعر على لام التعليل ، ثم انهمار الأسئلة بعد ذلك ، وما يتلوها من توحد الصوت المنقسم على نفسه ؛ إذ تختفى الإجابة الحائرة لتفسح المكان لمزيد من التساؤل ، إنه البركان الداخلى الذى لا يهدأ إلا ليثور ؛ ويبلغ ذروة تصاعده فى تلك اللوحة التخيلية التمثيلية ، التى تكاد يتعطل فيها سبيل التوصيل ، لتتشكل الرؤيا بخصوصيتها المتميزة ، ترسم عذابات الارتحال الدائم ، والأفق المضبب ، والسفر الذى لا ينتهى :

سمرقندُ لهسون سيدة يتحبن على عتبة
ويرسمن لليل شكلاً يرى
قناطر من كلمات القرى وقد هاجرت
حجراً
حجراً
تضىء قناديل فضتها المتعبة .

إن استحضار الشاعر لهذه الصورة التى يتقاطع فيها المشهد مع التشكيل المجازى الذى تقوم العلاقات فيه بين أطراف متباعدة ، يفضى إلى إضاءة الموقف الوجدانى ، دون سقوط فى المباشرة والتقليدية ، مع المحافظة على الكثافة الغنائية التى تثرى البعد الفنى فى القصيدة .

هذه الكثافة التى تظل أكثر تركيزاً نتيجة للجوء الشاعر إلى تنويعات مختلفة فى قصيدته ؛ فهو يكرر المطلع بين الحين والحين ؛ وهذا المطلع يقوم على تشكيل حداثى ، تنتسب فيه الكلمات إلى غير معانيها القاموسية ، بالإضافة إلى تنويع أساليب الاستفهام والحوار والتقرير والتصوير والخطاب الذى يتجه تارة إلى مخاطب مضمر ، هو ذات الشاعر ، ويتجه تارة أخرى إلى سمرقند .

وإذ نصل إلى قصيدته « رحلة المتنبى إلى مصر » . نلتقى بنمط بنائى جديد ، وأداة تشكيلية جديدة ، هى « القناع » ، حيث يتقمص الشاعر شخصية المتنبى ، ومن خلالها يحاول أن يفضى برؤيته ، ويكسبها بعداً موضوعياً[٣٦] . ولكن الشاعر يتوحد مع قناعه لتشابه ملابسات الموقف التاريخى ؛ فتنقّل المتنبى من حلب إلى مصر إلى العراق طلباً للمجد الشخصى ، وهرباً من الحصار ، يكاد يماثل رحيل الشاعر محمود درويش المستمر من الأرض المحتلة إلى بيروت إلى تونس . ولكن موقف الشاعر يختلف عن موقف قناعه ؛ ففى حين يسعى الأول إلى تحقيق ذاته ، يضطر الثانى إلى ذلك اضطراراً ، طلباً للأمن ، ونشداناً للحرية ، والعمل من أجل قضية شعب ، وليس من أجل فرد من الأفراد ؛ فهو يريد أن يحقق هويته الوطنية .

وتحتل الرؤيا بمعناها الإشراقى والاستشرافى بؤرة التحوّلات داخل القصيدة ، إذ يتكرر الفعل « أرى » باستمرار ، ولكنه يأتى منفياً فى أغلب الأحيان ؛ وحينها يأتى مثبتاً ينسرب فى سياق السلب ، حيث يكون الغياب فيه محور الرؤيا :

أرى فيما أرى دولاً توزّع كالهدايا
وأرى السبايا فى حروب السبى تفترس السبايا

وتتحول الجملة التقريرية كلما تقدم الشاعر فى قصيدتـه إلى جملة استفهاميه ، تزعزع يقينها ، ويعطى الشاعر لتكرارها معنى الشـك والارتياب ؛ فهو يكرر قوله :

« وطنى قصيدتى الجديدة » عدة مرات ، ثم يعود فيقول : « هل وطنى قصيدتى الجديدة ؟ » ، فتأكيد الضياع والاغتراب لا يتحول إلى يقين ثابت ؛ فليس ثمة يقين .

وإذ يحاول الشاعر تغييب المحتوى المأساوى ، يرفد المقطع بعبارات يتغنى فيهـا بعيداً عن محور الاهتمام . هـو من خلال هـذا التغيب يستقطب أقصى طاقة تعبيرية عنه ؛ فالغياب يصبح وسيلة لتكثيف الحضور وتأكيده .

وتنبنى الصيغ اللغوية فى كثير من مقاطع القصيدة على الفعل ورد الفعل ؛ التحدى والاستجابة ؛ فالفعل يقابله فعل على مستوى آخر ، فى حركة مستمرة تؤكد عبثية المحاولة وإخفاقها :

أمشى إلى نفسى
فتطردنى من الفسطاط
كم ألجُ المرايا
كم أكسرها
فتكسرنى

هذه الحركة المتعاكسة بين قطبى الفعل تنتهى إلى النفى ؛ نفى الفعل ، ومن ثم إلغاء الحركة بحيث تراوح مكانها . . هناك باستمرار شدٌ وجذب ؛ الأمر الذى يؤدى إلى ما يشبه الغليان الذاتى الداخلى ، الذى يستقطب الرؤيا ويستدرجها إلى مشـارف السكونيـة ، ويشل قدرتها على الاستشراف . يؤكد ذلك التصعيـد اللغوى من خـلال التمركز داخل اللفظة الواحدة بمشتقاتها المختلفة ، واستغلالها فى بناء الجملة ، فى تكديس لغوى متماثل ، يبنى الموقف الشعرى الانفعالى الداخلى ، ويكرس السمة المخاضية منه . وهذه السمة الأسلوبية من أبرز الظواهر فى الديوان فى مجمله :

« عندما تتكدسين على الزمان الصعب أصعب منه » .

ليس هذا فحسب ، فإن للتكديس تجليات أسلوبية متعددة ليس أهمها انهمار التساؤل أو تلاحق حروف النفى والاستدراك والاحتمال والتشكيك ، بل التداعى الكثيف الذى يجمع بين أشتات من الجمل تبدو بلا روابط ، وتكتظ بالعطف ، فى تراكمية تشى بجوهر الرؤيا .

وتبرز الذات مشدودة على وتر القناع ، مكتظة بالاستدعاء التاريخى المرتبط بالقناع (المتنبى) وبالجانب التمردى فيه :

والقرمطى أنا ولكن الرفاق هناك فى حلب
أضاعونى وضاعوا .

يتزاحم الضمير المنفصل المؤكد للذات على لسان القناع ؛ وهى ذات جماعية مفارقة لذات القناع ، وتقفز جدلية الأضداد بين قوسى اللازمة التى تحاصر المد الغنائى .

والشاعر يكاد يسقط الحدث التاريخى المتصل بالقناع على ظروف المرحلة وملابساتها إسقاطاً تاماً ، تختفى فيه المسافة المفترضة بين القناع وصاحبه ؛ فليس ثمة عائق يحول بينه وبين التدفق المباشر سوى لغة الملتبسة المفارقة ، ولا يكاد يبطىء هذا القناع من إيقاع التدفق الآلى لانفعالات الشاعر محمود درويش ، حيث يظل التفاعل بين صوت الشاعر وقناعه محدوداً ، فلا يكـاد ينتج ذلـك الصوت المركب من الاثنين . إن الشاعر هو الذى يكاد يفرض سياقه الخاص ، والتوتر الناجم عن العلاقة بين الصوتين يكاد يُجيَّر لصالح الانفعال الأحادى المنزع ، المسكون بهاجس البوح الذاتى .

إن الإشـارة إلى الترحـال من حلب إلى العراق ، مـع اختـلاف المسميات الجغرافية ، وكذلك سقوط الشمال ، يمثل أكثر من مجرد الرحيل والسقوط الذى يبرز كما لو كان حادثة تاريخية متعينة .

إن المتنبى الذى لم يحقق طموحه من الرحيـل بين الأمكنة المتعددة ، حيث عاد إلى التيه فى آفاق الحلم ، ممثلاً فى القصيدة ، هو ذاته محمود درويش الذى عاد إلى ممارسة الغناء بديلاً وأملا لم يبق سواه .

والشاعر لا يدع القناع فى تداعياته وتدفقـه ، بل يخـترق السياق ليفرض رؤيته بطريقة مباشرة ، وبصوت نحس فيه نبرة محمود درويش ورؤيته . ويختفى القناع أو يكاد :

أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا
وأرى السبـايـا فى حـروب السبى تفتـرس
السبايا
وأرى انعطاف الانعطاف .

إن السيادة التامة لضمير المتكلم ، والتكرار الحافل بالتوكيد ، ونبرة الخطاب التى تحل محل الحوار ، وتجعل من الشاعر ذاتاً متكلمة ومخاطبة فى آن ، يسأل ويجيب ، ويبنى رؤياه الذاتية عبر صوته المفرد وليس عبر جدلية الحوار ، حيث يقذف بالأسئلة دون انتظار لجواب ؛ كل ذلك يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من غنائية مفرطة طاغية .

ويتماهى الشاعر فى القناع حتى لتكـاد الهوة تضيق إلى أبعـد الحدود ، ولتشابه المواقف ؛ ولكن الشاعر يظل محافظاً على السياق التـاريخى للقناع ؛ حتى فى اختراقاته المستمرة له ، يظل متستراً بالأسماء والرموز والمصطلحات التاريخية :

والقرمطى أنا ، ولكن الرفاق هناك فى حلب
أضاعونى وضاعوا .

فإذا كان رفاق المتنبى فى بلاط سيف الدولة الحمدانى سبباً فى رحيله بدسائسهم المستمرة ، وتآمرهم ، فإن واقـع الشاعـر محمود درويش الراهن ، وظروف المرحلة التاريخية ، تتماثل تقريباً فى إطارها العام مع تجربة المتنبى . ليس هـذا فحسب ، بل إن التجربة على المستوى القومى تتماثل . وهذا ما حدا بالشاعـر إلى التقريـر المباشـر ، فإذا بالقناع يتحول إلى استعارة ، والدلالة المراوغة إلى دلالة صريحة :

والروم حول الضاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون
والأضداد يجمعهم شراع واحدٌ
وأنا المسافر بينهم . أنا الحصار . أنا القلاع .

وتعلو النبرة ويمتد الخطاب ، ويصبح بوسع المتلقى أن يترجم أقوال القناع ترجمة مباشرة ؛ إذ يستبد الانفعال بالشاعر فيصرخ ملغياً المسافة ، طاوياً للبعد بينه وبين قناعه :

وأسند قامتى بالريح والروح الجريح
ولا أباع .

وينحسر مدى الاستشراف لأن الشاعر لا يغادر تخوم التعبير البوحى الصريح ؛ فالتقريرات المكتظة بالإسناد إلى ضمير المتكلم ، والنفى المتزاحم ، والاستفهام الحائر ، المعبر عن الدهشة والاستنكار ؛ كل ذلك يوقع القصيدة فى شرك الخطاب الانفعالى . إن الرؤيا التى تشرق فى القصيدة لا تخرج من رحم الجدل بين طرفى المفارقة ، وإنما تستند إلى ذروة الإحساس بالذات ، وتعزى إلى مهارة خاصة فى استخدام اللغة ، تشحن الموقف بطرافة مدهشة ، تحد من اندفاع الدال المتسارع إلى مدلوله ، ولكنها لا تنحرف به إلى آماد أكثر اتساعاً :

كل الرماح تصيبنى
وتعيد أسمائى إلى
وتعيدنى منكم إلى
وأنا القتيل القاتل .

وتتخذ المناسبة فى شعر محمود درويش لونها الخاص من طبيعتها التى تحتوى على البعدين : الذاتى والوطنى ؛ بل إن تجربة الشاعر بكليتها تندرج فى هذا الإطار ؛ فهى سلسلة من المناسبات ، لذا كان من الطبيعى أن تتشكل الرؤيا وتتقدح إشراقتها من خلال ارتطامه بهذه المناسبات المفجعة . ولكن المناسبة أحياناً تكون ذات بعد شخصى حميم ، ينصهر فى أتونها الشاعر ، فيكون لها مذاقها الخاص فى شعره . وهذا اللون من الشعر يتمثل فى قصيدتين من قصائد الديوان ، تمهدان للولوج فى آفاق ملحمته الشعرية المتمثلة فى مُطَوَّلَتيه « بيروت » و« النشيد المرّ » ، وهما فى حقيقة الأمر نشيد الإنشاد فى مرحلته الشعرية الراهنة . وهاتان القصيدتان هما « الحوار الأخير فى باريس » ، و« اللقاء الأخير فى روما » ؛ الأولى مهداه لذكرى الشهيد عز الدين القلق ، والثانية مرثية فى الشهيد ماجد أبو شرار .

وتأخذ القصيدة الأولى طابع الاسترجاع الحكائى الحميم ، حيث تبرز سمة مهمة من السمات التكتيكية الأسلوبية لدى الشاعر محمود درويش ، وبخاصة تلك التى تتعلق بتوظيف المشهد اليومى العادى وتعبئته من خلال استخدام أقصى طاقات اللغة ، عن طريق التداعيات الكثيفة المنحوته من لحم اللحظة بعفوية مغرقة فى تلقائيتها ، حيث تتحول هذه التلقائية المدروسة إلى خيط من أبرز خيوط النسيج الشعرى ، بحيث تمنحه تلك الخصوصية المتميزة . وعبر الاستدعاء المباشر من الذاكرة التى حرضتها اللحظة ، يشحن الشاعر لغته بالانحرافات المجازية ، وبالتناص ، وبالمفارقة وكل ذلك يحيل المشهد العادى إلى لوحة شعرية ضاجة بالمدهش والصادم ؛ فهو ينتقى جزئيات المشهد فى توليفه فريدة ، ترتقى به وتفجّره بالإيحاء . فهو يمزج بين اللحظة الواقعية فى قرارة بؤسها ومأساويتها وعاديتها المبتذلة أحياناً ، والذاكرة التاريخية الشعرية ، مخترقاً بهذا المزيج الطريف التسلسل الحدثى الحكائى للقصيدة :

صاح ! هذى زنازيننا تملأ الأرض من عهد عاد
فأينَ البياض وأين السواد

وهنا تطل المرحلة بكاملها من خلال المفارقة الساخرة المدهشة الماثلة فى عبثية الموت والحياة ، التى تشكل ركناً أساسياً فى فلسفة أبى العلاء المعرى التشاؤمية ، وعبثية الواقع المعاصر فى تجربة الشاعر الذى يترنح من هول الصدمات المتتالية .

والاستطرادات التى تلتحم بالبنية الأساسية للقصيدة مخترقة للمشهد ، مُنْشِلةً له من عاديته ومألوفيته وبساطته ، فى الوقت الذى تبدو فيه منبتة الصلة بما قبلها وما بعدها . تأتى فى شكل كتابة نثرية ، تعترض من السياق وتمنحه خاصيته الدلالية الملتبسة . كذلك فإن الحوار الذى يتّسم بسمة روائية كاشفة ، ويبدو استجوابياً ، يرسم آفاق النبوءة التى يوشى فيها الشاعر رؤياه فى شكل ملحمى بسيط .

ويبدو الإطار النثرى المشهدى الحوارى السردى بارداً محايداً ، ولكنه يخفى خلف هذا الملمح الظاهرى توتراً يتمثل فى تلك الجزئيات الصغيرة المنبثة فى صميم المشهد :

من بعيد يرى مدن البرتقال السياحى
والكاهن العسكرى

إن هذا المشهد اليومى والعادى والمفارق يخترق بالحلمى والفانتازى ويلتحم به ويشحنه . ويمتزج الحلم بالواقع فى تشكيلة متميزة خاصة تكشف عين الدهاليز السرّية للتجربة .

إن تقنية الحوار فى القصيدة تتمثل فى قدرة الشاعر على اختيار اللحظة المناسبة التى تقتحم بها المشهد ، وعلى تنوع أسلوب هذا الحوار ففى اللحظة التى يصبح من المحال فيها تحمل قسوة الحادثة الواقعية بكل مرارتها يزج الشاعر نفسه فى آفاق الحلم ، فى رؤيا تستخلص من رحم الواقعة جوهر الموقف الإنسانى :

وكان صديقى يطير
ويلعب مثل الفراشة حول دمٍ
ظنه زهرة

فى هذه اللحظة على وجه التحديد ينهمر المشهد التخيلى الحوارى المطلوب لاستخلاص الرؤيا من بين براثن الحادثة فى تحققها العيانى فيزج بالحوار المباشر الذى يمكن قبوله فى إطار هذا السياق ، ولا يمكن قبوله فى مكان آخر لأنه حينئذ يتخلى عن كونه شعراً :

ويرانى وراء جنازته
فيطل من النعش :
هل تؤمن الآن أنهم يقتلون بلا سبب
قلت من هم ؟
فقال : الذين إذا شاهدوا حُلُماً
أعدّوا له القبر والزهر والشاهدة .

إنه ليس حواراً فحسب ، ولكنه استجواب لموقف تاريخى متعين بكل أبعاده الحضارية والإنسانية .

وهو إذ يغادر تخوم هذه اللحظة يعود إلى الماضى ، مراوحاً بين التذكر والاستجواب : (قلت وقال) ، و(كنت وكان) .

وفى لحظات ما يحمل الشاعر صديقه إلى قناع ، فيتبادلان المواقع فى الحوار ، فى إضاءة كاشفة يستمطر سيلاً من الذكريات ، يسترجع خلالها الشاعر تجربته الخاصة ، مازجاً الواقعى بالتخييل والرمزى والحلمى .

وربما كان من اللافت اتكاء الشاعر على العنصر الحدثى فى إطار تقنيته الخاصة القائمة على التفتيت المتعمد للوقائع واستدعائها بأساليب مختلفة ، واختراقها بطرق متعددة ، غير أن هذا العنصر الحدثى ذاته يتحقق فى السياق بطرق متعددة فهو يأتى فى صورة استحضار لصوت الصديق الغائب ، دون استخدام (قال وقلت) ، فيتحول الحوار إلى تداعيات تنساب فيما يشبه المونولوج الداخلى ، على نحو يفسح المجال لدخول صوت جديد ، تتقاطع فيه الدوال ويتشكل عبره الرمز ، ويراوح الشاعر فى استدعاءاته الحديثة بين الحوار والمشهد والمونولوج والتداعى الحر والاستحضار الحلمى والوصفى . وفى إطار هذا الحشد الهائل المتداخل يُسرِّب الشاعر رؤيته للواقعة العيانية بطريقة شبه مباشرة فهو يستعرض أنواع الاغتيالات المحتملة ، التى يتعرض لها المنتسب للثورة ، فيخرج من جوف التجربة الذاتية ، ويتمرد على شرنقة المناسبة ، وينمذج اللحظة بكل معطياتها ، بحس استقصائى متوفر ، يقوم بتمثيل مشهد الاغتيال ، فيدير آلة تصويره الوصفية ليلتقط أدق الحركات ، ويعيد تخطيط الموقف :

(يدخل غرفته ، يتأمل أوراقه والخريطة والشهداء الكثيرين فوق الجدار ، ويقرأ برقية من دمشق «تعالى مع الصيف يا ابنى» وبرقية من بقية بيروت «شدد عليك الحراسة !»)

إن الوصف الذى يبدو مألوفاً فى المشاهد والذى يجعل المتلقى كأنه يقرأ فى صحيفة أو يستمع إلى المذياع ، إنما هو تجلية فنية لواقع مُصعّد ؛ فالشاعر يقودنا إلى قلب الواقعة لنقرأها مرة أخرى وننفذ إلى ما وراءها .

إن تصاعد الإيقاع فى الصورة الشعرية بمفهومه الكلى ، لا ببعده الوزنى الموسيقى ، من شأنه أن يفلسف هذه الصورة فتتحول عادية الموت ومألوفيته فى المشهد الى صدمة فاجعة ، تكشف عن شفا الهاوية التى يقف عليها الشاعر من حيث إنه صاحب قضية تثخن بويلاتها ومآسيها .

والسخرية المرة ناجمة عن الجمع بين المتناقضات من ناحية ، وعن تضمين القصيدة لتوصيف الوضع السياسى السائد من خلال الخطاب العادى والمحايد ، المخترق بالمفارقة والصورة البلاغية المباغتة والمجاز المستعصى على التحليل إلى عناصره التقليدية من ناحية أخرى يرفدها الإطار النثرى المذّور :

«ولكنهم عانقوني طويلاً ودسّوا مكان الرصاصة عشرين ألف فرنك مكافأة للخطاب الذى سوف أقنع فيه اليسار الفرنسى أن السجون على ضفة النهر مستشفيات وأن دمى مائدة» .

إنه يكثر من تكرار الربط بين الكاهن والعسكرى فى إشارة واضحة إلى التناقضات المرعبة ، التى تقلب فيها الأوضاع رأساً على عقب مفجراً بذلك سخريته المرة .

والشاعر يعيد تمثيل مشهد الاغتيال وطريقته فى لوحة تجمع بين البعد الحدثى والتخييل الرمزى على نحو يكسب المقطع الشعرى سمته الفنية ، وفى الوقت نفسه يشده إلى الحدث الواقعى فى أفقه النموذجى ، بعيداً عن المباشرة والتقرير :

وردّ بأقصر منها . . . بالطلقة القاتلة
وعاد إلى شجر الكستناء
ليشرب قهوته الباردة .

أما القصيدة الثانية التوأم «اللقاء الأخير فى روما» فهى كذلك مرثية مرتبطة بالمناسبة ، ولكنها ليست معقولة إلى وتد الغرضية التقليدية المألوفة فى القصيدة الكلاسيكية ؛ إذ تنبىء منذ المطلع عن حرارة انفعالية يتخطى بها الشاعر تلك النثرية الضاجة بالحوار والخطاب الفكرى والسياسى . فثمة ما يومىء إلى توازن ما يقيمه الشاعر بين الغنائية المنفعلة والرؤيا المتأملة ، ولكن حرارة الانفعال تكاد تقوِّض دعائم مشروع هذا التوازن لذا تضجُّ القصيدة بالإيقاع الوزنى فى مقاطعها ، حتى ترتد إلى الشكل العمودى التقليدى فى المقطع الثالث ، مستطنعة تفعيلات الوافر فى نفسها الوزنى المألوف ، وملتزماً بنظام تقفوى مضطرد ، يأتلف مع الرؤية الرومانسية الضاجة بالبوح والشكوى ، لا ينقذها من بين براثن هذه الرؤية إلا الصورة غير المألوفة القائمة فى بنائها التقليدى ، القائم على ثنائية المشبه والمشبه به :

وماذا بعد هذى الأرض ماذا
وزندك شارع ، وأنا رحيل
ثقبت الأرض بحثاً عن سواها
فأسندنى ، لأسندها الجليل . . إلخ .

إن ما يميِّز هذه القصيدة هو احتفال الشاعر بالإيقاع الصاخب وتوظيفه ، فيبدو كدقات الطبول التى تمزج بفرح يخرج من رحم الموت ، وبرؤيا متفائلة تنبثق من أكثر المواقف مدعاة للتشاؤم . وعلى الرغم من الصخب الإيقاعى الواضح فإن القصيدة تحتشد بكثافة غنائية عالية ، تتجلى فى تلك المناجيات العذبة الموقعة :

صباح الخير ياماجد
قم اقرأ سورة العائد
وحث السير .

وعلى الرغم من أن الشاعر ينخرط فى سيل من الأسئلة والتداعيات والتأملات الذاتية ، فإنه يعود إلى الخروج من شرنقة المناسبة ، ويتحول (ماجد) فى القصيدة إلى نموذج للفلسطينى التائه ، فيستبدل بالمناجاة الذاتية نداءً طقوسياً يستحضر من خلاله أسطورة أوزيريس إيماءً لا نصّاً ، ويلجأ إلى المقاطع المدورة التى تتلاحق فيها أساليب النداء : ياغريب الدار ، ياحماً يغطى الواجهات ، ياحلم الفلسطينى ، ياخبز المسيح الصلب ، ياقربان حوض الأبيض المتوسط ، ياسجادة

الوثنى . . إلخ » . ثم ينتهى إلى استدعاء الأسطورة من خلال النشيد الطقوسى :

« تجمع أيها اللحم الفلسطينى فى واحد
تجمع واجمع الساعد
لتكتب سورة العائد » .

وتبدو الظاهرة الأسلوبية البارزة فى هذه القصيدة متمثلة فى هذا الاستقصاء الشامل المتلاحق ، ومطاردة التفصيلات الواقعية المختبئة فى الكثافة الاستعارية ، وفى المراكمة الملحاح لكل خبايا المرحلة ، بواقعية مفرطة فى صراحتها وحدّتها . وتنبنى القصيدة فى معجمها الدلالى على ثنائية السفر قرين (الحرية/الموت) . ولهذا تقوم تداعياته المختلفة على حقول دلالية تمحورت حول الأمان والحرية والكلام والاطمئنان . وهو إذ يفرغ من هذه التداعيات ينخرط فى مرثيته الذاتية ، إلى أن يصل إلى الخاتمة التى أشرت إليها .

وقصيدة « سنة أخرى » تعد المدخل الطبيعى للملحمة التى تشكل المحور الرئيسى فى الديوان ؛ ملحمة بيروت بجزئيها : قصيدة بيروت ، وبحر النشيد المر (مديح الظل العالى) . وهى لهذا تحتشد فى هاجس الزمن بؤرة دلالية أساسية ؛ ومعجمها يتمحور حول عبارة « سنة أخرى فقط » التى تتردد فى القصيدة بشكل كثيف ، وتشكل نقطة استقطاب مركزية فى القصيدة ، توحى بأن ثمة شيئاً ما يلوح فى الأفق . . والاستبطان المشحون بالنبوءة هو الطابع العام الذى يوشى الحركة ، كما أن وضع الذات فى مقابل الآخر أو الآخرين فى موقع استعطافى مسكون بالخوف والإشفاق من الموحيات الأساسية بالنبوءة التى تطل بشكل أكثر وضوحاً فى القصيدتين التاليتين . فالخطاب (خطاب الآخر) سمة لغوية بنائية سائدة فى القصيدة ، تتكىء على النداء الذى يمثل بطبيعته ظاهرة استمهالية سكونية ، من شأنها أن تستبطىء الحركة وتستوقفها .

والتقرير الحافل بالتكرار والتماثل ، والمنفصل من خلال أداة التعليل « لكى » ، والمكتظ بالعطف الذى يعمق السمة التراكمية عبر العدد المتكرر فى متن العبارة اللغوية « دفعة واحدة أو قبلة واحدة » ، وتواتر القافية الملتزمة فى سائر مقاطع القصيدة ـــ كل ذلك مؤشر يومىء إلى البناء الموحى بطبيعة الرؤيا فى القصيدة ؛ وهى رؤيا تأملية استشرافية .

وحين يتخلص الشاعر فيما بعد من التقرير يعتمد أساليب الطلب ويتخذ منها أداة أسلوبية أساسية ؛ وهى عنصر يصب فى مجرى الاستبطاء والتأمل والاستشراف المفضى إلى النبوءة . ثمة محاولة لاستيقاف حركة الزمن ، والاحتشاد لقراءته ، وهو ما يركز السمة المخاضية الاحتمالية ، التى تبرز من خلال تكرار « ربما » . ويتآزر مع هذه الظاهرة الأسلوبية ما تتميز به الصورة الشعرية من طابع مشهدى سكونى ، يأتى فى سياق التقرير ، ويستدعى تفصيلات اليومى والعادى والمألوف ، التى تقوم على تجاور محكوم بعلاقة غير مؤتلفة دلالياً فى الظاهر ، ومخترقة بلون استعارى يعمل على تغيب الدلالة أو تلطيفها :

فلنا حق بأن نحتسى القهوة بالسّكر لا بالدم
أن نسمع أصوات يدينا وهما تستدرجان
الحجل الباكى
إلينا ، لاسقوط الأحصنة .
ولنا حق بأن نحصى الشرايين التى تغلى
بريح الشهوات المزمنة .

إن الخطاب الذى يستهل به كل مقطع من مقاطع القصيدة هو : « أصدقائى شهدائى » ، حيث الإضافة إلى ياء المتكلم تشى بذوبان المسافة بين الذات والآخر ، وتعكس وعى الذات بكينونتها التى لا تنفصل عن الآخرين ، وتعطى الرؤيا بعدها الاستشراف ، وتشدها إلى مرجعيتها الكامنة فى صميم المرحلة التاريخية بمعطياتها : ومن هنا كان انتفاء التعددية ؛ فالمخاطِب (بكسر الطاء) (والمخاطَب) ليسا سوى تعينين لوعى واحد ، لا يتصارع ولكن يتأمل ويستشرف ، على نحو يرتد بنا إلى خصيصة أسلوبية فى القصيدة العربية الكلاسيكية ، هى « الالتفات » ؛ وهى ظاهرة « إليوتية » أيضا . وهذا الانشغال بالهم الذاتى ، الذى يجاوز الهم الفردى إلى آفاق جماعية يمنح القصيدة خاصيتها الغنائية الكثيفة . ولكن هذه الغنائية تتحقق من خلال مستويات متعددة ، تقع أحياناً فى أسر الغرضية التقليدية ، التى تسم القصيدة الكلاسيكية (وتكاد تتردى فى وهدة النصح والإرشاد . ولكن الشاعر لا يلبث ان ينتشلها عبر صياغته التى تبحر فيما وراء العلاقات المألوفة :

« فإذا أنتم ذهبتم أصدقائى الآن عنى
وإذا أنتم ذهبتم
وأقمتم فى سديم الجمجمة
لن أناديكم وأرثيكم
ولن أكتب عنكم كلمة » .

إن الطابع النثرى المتمثل فى احتشاد النهى والتعليل والأمر والشرط والسمة الإرشادية النصحية ، كل ذلك يشكل اختراقاً للبنية الشعرية للقصيدة ، ولكن الضمان الوحيد الذى يحفظ للقصيدة الحد الأدنى من شعريتها يتمثل فى أمرين : الأول ، الصياغة الضاجة بالسخرية والمفارقة ؛ والثانى الإسناد المنحرف ، الذى يولد أبعاداً مجازية كثيفة الظلال :

« وليكن هذا
النشيد
خاتم الدمع عليكم كلّكم يا أصدقائى الخونة
ورثاءً جاهزاً من أجلكم » .

فيما سبق تبرز النبرة الساخرة ، والمفارقة القائمة على التضاد « أصدقائى الخونة » . وأساليب الاستفهام التى تنثال بشكل معبأ بالاحتجاج ، تنبنى على قطبين رئيسيين : الأول ، حدثى حركى ، يحمل معطى إيجابيا ، والثانى ، تأملى حائر ، ينتهى إلى آفاق تأملية ، تحمل غير قليل من اليأس والإحباط ، وعلى العموم فإن الاستفهام فى هذه القصيدة يحتل حيزاً محدوداً ، فى حين تطغى صيغة النهى بشكل شديد الوضوح ، للسبب الذى ذكرناه آنفاً .

وفيما يتعلق بالمعجم الدلالى فى القصيدة فإنه ينبنى على ثنائية ضدّية طرفاها : الموت والعشق . والموت يأتى مقترناً بالنهى المتضمن معنى النفى والمقاومة ؛ والعشق يرتبط بالبحث الدؤوب ، ولكنهما (أقصد بمدى هذه الثنائية) يلتقيان فيصبح الموت محملاً بمعنى العشق ، ويصبح الورد قرين الدم ؛ فهو ينبثق منه ، ويتفتق النبع من الصخرة . لذا فإن هذه الثنائية لا تتسم بالجدل والحوار ، بل تنتهى إلى التصالح والائتلاف ، على نحو يوقع الرؤية فى سديم السكونية ، فتنتهى القصيدة بما بدأت به .

« قصيدة بيروت » أبواب مشرعة لرؤيا شاملة ، تمتد بالبصيرة الشعرية حتى تلامس أفق المجهول . لذا فإن الشكل الأساسى للقصيدة يقوم على التداعيات التى تنتظم فى إطار ملحمى درامى غنائى ، وتتضح تضاريسها تدريجياً وفق خطة بنائية محكمة ، تبدأ بالتعريف الشعرى الغنائى ؛ إذ ينسج الشاعر رؤيته لها من منظور ذاتى على المستوى اللغوى على الأقل ، ثم يتدرج بعد ذلك فيضع بيروت على محك الحدث التاريخى فى بعده الوجدانى والإنسانى والنضالى ، فيسود ضمير المتكلمين (ضمير الجماعة) بعد سيادة ضمير المتكلم المفرد ، ويظل الإطار السردى الملحمى هو الصياغة المسيطرة لغوياً . وبعد ذلك يأتى النشيد معمقاً لهذه السمة :

بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا

والنشيد لا ينبىء عن سمة تكتيكية فحسب ، بل يومىء إلى ترسخ فى بيروت وجدان جيل فلسطينى بأكمله[٣٧] . ويأتى المقطع بالنفى المتتابع ، مؤكدا الإحباط الذى ساد التجربة التاريخية ، وأسفر عن التوتر الذى يحكم العلاقة بين الطرفين : العنصر الإنسانى والعنصر المكانى :

لم نعثر على شبه نهائى /ولم نعثر على ما يحمل السلطان شمبياً .
ولم نعثر على ما يحمل السلطان وديا/ولم نعثر على شىء يدل على هويتنا .

وينخرط الشاعر فى النشيد والتعريف الوجدانى لبيروت ، ولكنه فى هذه المرة تعريف من وجهة نظر جماعية ، تمهيداً للخوض فى صياغة العلاقة الثنائية بين طرفى المعادلة السالفة الذكر ؛ وهى علاقة تتعدى أفق المكان لتلتحم بمعطيات المرحلة كلها .

وهنا يستحضر الشاعر التاريخ ، معطياً للمأساة أبعاداً أكثر شمولاً ومباشرة . وهو ينساق مع إغراء النزعة الهجائية التى سادت لدى شاعرين من الشعراء المعاصرين فى الوطن العربى[٣٨] : نزار قبانى ومظفر النواب ، ولكن هذه النزعة تتوارى خلف غلالة رمزية رقيقة ، ترفدها الأسطورة ، وتتلفع بشىء من السخرية ؛ إذ يعمد الشاعر إلى العبث المقصود بالنص الفولكلورى ، الذى يستدعيه ويحقنه بالرمز :

مال الظل مال علىّ ، كسرنى وبعثرنى
وطال الظل طال
ليَسْرُوَ الشجر الذى يَسْرو وليحملنا من الأعناق
عنقوداً من القتلى بلا سبب .

إلى أن يقول :

وأعطينا جداراً كى نعلق فوقه سدوم
التى انقسمت إلى عشرين مملكة .

ولا يقيم الشاعر هذه العلاقة على درامية التعدد ، وإنما تظل فى إطار السرد الملحمى الحافل بالتداعيات الاستفهامية ، والمخترق بالتكرار والنشيد . لذا تظل الرؤيا مأساوية ، تتهادى فى إطار غنائى جهير ، يكاد يلامس الأفق الخطابى ، ولكنه يحمل فى أعطافه النبوءة . ويلوّن الشاعر فى طريقة التعامل مع الضمائر ، فيراوح بين الخطاب والغياب ، وبين الشاهد والغائب ، والآنى والتاريخى على مستوى المكان ، فيقرن بين بيروت وقرطبة ، ويتماهى الزمان فى المكان ، ويتحول المكان إلى رمز للرحيل ، والرحيل يشكل هاجساً أساسياً فى الديوان كله .

ومحمود درويش يمتلك طاقة متميزة فى إخفاء الصبغة الشعرية على التقريرى والنثرى والعادى . ومن رحم هذا كله تنبثق النبوءة ، ويجمع الشاعر بين الانشغال بالهم الجماعى والانخراط فى التعامل مع اللغة والقصيدة ونظام التوصيل ، وتبدو القصيدة خلاصاً وملاذاً ورمزاً للتشرد :

تكسّرت روحى ، سأرمى جثتى لتصيبنى الغزوات ثانيةً
ويسلمنى الغزاة إلى القصيدة
أحمل اللغة المطيعة كالسحابة
فوق أرصفة القراءة والكتابة .

والانتقال من الآنى إلى التاريخى يتم بسهولة ويسر . ومن هذا التفاعل بين الطرفين تنبثق الرؤيا التى تتشكل من نسيج تتنافر خيوطه وتتضاد . والتضاد يبرز منذ المقطع الأول فى تلك التداعيات المنهمرة ، التى ساقها الشاعر فى توصيفه للعلاقة بين بيروت والحدث بعناصره وأطرافه المتعددة ، فجاء المعجم حافلاً بدوال كونية الطابع ، أسطورية الملمح ، تدور فى قول دلالية تنتمى إلى الخصب والرحيل والعشق . وتتحول بيروت إلى مساحةٍ رمزية تغطى طوبغرافية المرحلة التاريخية . لهذا كان العينى والماثل لوناً واضحاً من ألوان اللوحة فى الصورة الشعرية لديه ، وكان التركيز على البعد المكانى لا تخطئه العين ؛ فهو يقرن بين بيروت وقرطبة باستمرار .

إن الرؤيا بمفهومها التنبؤى والاستشرافى تبرز فى معجم الشاعر اللغوى متمثلةً فى الفعل (أرى) الذى يتكرر بشكل مستمر فى القصيدة ، أو الفعل (شاهد) ، أو الفعل (أقول) أو (أسأل) أو (أهذى) ؛ وكل هذه الأفعال تفضى إلى النبوءة . وتأتى الرؤيا حادة ، تتمرد على الإطار الاستعارى أو الكنائى الذى تختبئ فيه :

« أرى مدناً تتوج فاتحيها/وتصدر الشهداء كى تستورد الويسكى
واحدث منجزات الجنس والتعذيب »

ولكن الذى يخفف من سطوة هذه الرؤيا المفجعة فى صراحتها وحدّتها ذلك الانحراف المقصود فى سياق المقطع الذى تغزوه التداعيات ، فيبدو كما لو كان بلا رابط يربط السابق باللاحق ، فى

حين يعمّق هذا الانحراف المفارقة الرهيبة فى السياق ذاته .

وباستمرار تشكل (القصيدة/الأغنية) ملاذاً ومهرباً . وقد تجلى ذلك فيها بعد بوضوح تام فى ديوان الشاعر الأخير « هى أغنية ، هى أغنية » .

وفى إطار هذه التشكيلة المؤلَّفة يقتحم الشاعر السياق بالهتاف ثم بالنشيد الذى يتكرر بعد ذلك فى القصيدة فيمثّل تحققاً عينياً للانفلات من وطأة الرؤ يا المعبرة عن الواقع ، والنشيد المتكرر يعبر أيضاً عن الارتباط الوجدانى الحميم ببيروت كما أسلفت ، ولذا كان مادة صالحة للغناء ، وقد غنّاه مارسيل خليفة . وهو مقطع يستعصى على التفسير ؛ فالمخاطب مجهول وأسلوب التمنى يلحقه الدّور كما يقول المناطقة :

« ياليت لى قلبك/لأموت حين أموت » .

فعلى الرغم من أن أطراف الصورة منحوتة من صميم الواقع ، فإن أسلوب الخطاب لا يترك للإفضاء المباشر والبوح العلنى مجالاً .

ومن الهتاف والنشيد يدخل الشاعر فى أتون التساؤ ل المحموم . وهذا التساؤ ل تتلاحق فيه الصور المتمثلة فى المشاهد اليومية ، فتزيد من حدة الموقف ، وتعمق السمة المأساوية ، فينصب الواقع فى أكثر صوره ضراوة : « هل تغيرت الكنيسة بعد ما خلعوا على المطران زياً عكسرياً » . وينهمك الشاعر فى سلسلة من المعادلات التى تبدو أشبه بالهذيان ، ولكنه هذيان مقنن مرسوم ، يعتمد على أسس رياضية : الجمع والطرح والنتيجة . وفى لجة الحوار الذى يعقب هذا الهذيان يكثف الشعر من إحساس المتلقى بالنبوءة ؛ وهو حوار بين ذات متشعبة . ولكن درويش يستخدم أسلوباً جديداً فى تقنية الحوار ؛ إذ ينحرف بالإجابة عن السؤال فتبدو أشبه بأسلوب الحكيم المعروف فى البلاغة التقليدية . غير أن الشاعر يستغل هذا الأسلوب فيها يشبه اللقطة المضاعفة فى التكنيك السينمائى المألوف . ولا تقتصر تقنية الحوار على هذا الأسلوب ؛ إذ ينهج الشاعر نهجاً تخيلياً ، فيقوم الحوار على استحضار شخصيات أدبية معروفة برمزيتها المفرطة ، وصياغاتها الشعرية التى تصب فى مجال اللا معقول ، وتتعامل مع غير المعقول بمنطق المألوف ، مثل (كافكا) و (رامبو) الذى تبرز فى شعره مشكلة التوصيل ـ كل ذلك فى تمثيل لأجواء المرحلة التى تلامس أفق اللا معقول ، والتى تستعصى على الفهم ، وتبدو أشبه بالكابوس الذى يعد ملمحاً مهماً فى أسلوب بعض هؤلاء الكتاب ومن ضباب هذا الاستغلاق الكابوسى تنبثق رؤ يا جديدة مفارقة ، تناقض رؤ يته الأخرى ، الرؤ ية المتفائلة التى تستحضر أسطورة الانبعاث وطائر الفينيق : « وسيولدون من الشظايا/يولدون » . فالشاعر يركز على الولادة فى حركة استقصائية شاملة ، تؤكد سمة الانبعاث التى تتمثل فى الموت :

وسيولدون ، ويكبرون ، ويقتلون
ويولدون ، ويولدون ، ويولدون .

وهو إذ يكشف القناع فى نبرة خطابية واضحة عن رؤ يته يعمد إلى تقنية جديدة تتمثل فيما يشبه اللجوء إلى تفسير الأحاجى والألغاز

(وما هى كذلك) ؛ إذ تبقى عملية التوصيل من صميم هم الشاعر ؛ ولكن لجوءه إلى هذه المنافذ يكسر حدة المباشرة :

فسّر ما يلى :

بيروت (بحر ـ حرب ـ حبر ـ ربح)

فبالإضافة إلى التلاعب فى بنية المفردة لتوليد إيقاع جديد ، على نحو يقترب بالشاعر من (غواية الأرابيسك) ـ على حد تعبير الناقد إدوار الخراط ـ هناك تصميم عقلى وجدانى (إذا صح التعبير) ، يتمثل فى هذه التعريفات المتشعبة والمتوالية فى شبه تداع مدروس ، وفى صور تمثيلية تارة ، وبشكل تقريرى مباشر تارة أخرى ، للحرب والبحر والحبر والربح ليس هذا فحسب ، بل إن الشاعر يلجأ إلى استقصاء لظروف المرحلة ، ولما آلت إليه بيروت والحرب والكلمات ، وما أسفر عنه استغلال هذه الحرب فى تكوين الثروات :

والربحُ : مشتق من الحرب التى لا تنتهى
منذ ارتدت أجسادنا المحراث
منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظباء
حتى بزوغ الإشتراكيين فى آسيا وفى أفريقيا .

وواضح من هذا المقطع أن رؤ يته هذه تنبثق من موقف أيديولوجى ، يؤكده انتماؤه السابق . لذا كان هذا المقطع والمقطع الذى يليه مكتفيين بالشروح ،تميزهما سمة نثرية يخفت فيهما الإيقاع وتكثر فيهما أدوات الربط ، والتعليل ، والمصطلحات الاقتصادية : الاقتصاد والإنتاج والمطاعم والفنادق والربح وما إلى ذلك . لكن الشاعر يعود إلى تكثيف المد المجازى اللغوى ، فيحشد التعاريف فى صور تنهمر ، مازجة بين التصميم العقلى المنطقى والتداعى التلقائى ،

واللوحات المكتظة باليومى والمألوف ، مؤكداً سلطان التحول الاقتصادى وسيطرته على كل ألوان النشاط فى بيروت ، من خلال ترديده لعبارة دالة على هذا السلطان الجديد المتزايد :

« ملك هو الملك الجديد » .

ثم يعقب ذلك بحوارات تمثيلية ذات سمة روائية ، فى « سيناريو » محكم ، مشتق من واقع الأزمة التى تعانى منها بيروت بما هى تلخيص لأزمة المرحلة التاريخية برمتها :

« ـ إلى متى تتكاثر الأحزاب ، والطبقاتُ قلّت يارفيق الليل ؟
ـ لا أدرى
ولكن ربما أقضى عليك وربما تقضى علىّ » .

ويأتى بعد ذلك مقطع حوارى ضاجّ بالسخرية ، يدور حول تفسير الأنوثة وينساق فى حشد الصور والمشاهد ، فى نزعة تمثيلية واضحة لما

يجرى ويعود ضمن خطة بنائية مدروسة إلى (النشيد/الأغنية) ، يلوذ به من وطأة هذا الواقع المحموم .

ومن ثنائية الذات الجماعية والأوضاع البيروتية تنبثق آفاق جديدة للرؤ ية فى توصيف تفصيلى ، فيه استحضار للتاريخى والغنائى . وبين الغنائى والخطابى تتحدد الرؤ يا المتفائلة :

نحن الواقفين على خطوط النار .
احرقنا زوارقنا ، وعانقنا بنادقنا
سنوقظ هذه الأرض التى استندت إلى دمنا .

ويتكاثف النشيد متتابعاً ليلائم هذه الحالة الوجدانية الجديدة ، وتتداعى حروف النفى معبرة عن الرفض ثم التقرير الواثق القائم على فلسفة التقديم والتأخير ، وتتجاوب الإيقاعات خلال التنويعات المختلفة للوافر والبسيط والمتقارب ، والتناص القائم على التضمين ، حيث يبدو أقرب إلى الاستشهاد « ولو أنا على حجر ذبحنا » . وتنتهى القصيدة بمقطع تعريفى استشرافى لبيروت المرحلة ، فى صور متزاحمة متداعية ، وتأتى النهاية سكونية يبدو فيها التصميم العقلى شديد الوضوح :

وردةٌ مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضحية والحسام
ولد أطاح بكل ألواح الوصايا
والمرايا
ثم . . نام .

وتعد قصيدة « بحر للنشيد المر »امتداداً« لقصيدة بيروت » ، فالبحر الذى يشكل ركناً أساسياً فى رؤية الشاعر لبيروت يصبح هنا مركز الاستقطاب الدلالى ؛ فهو رمز للرحيل وللانفصال عن بيروت ، لتحقق النبوءة . لذا جاء البحر فى مفتتح القصيدة مرتبطا بذكريات تاريخية تربض فى وجدان الشاعر ؛ فأيلول والخريف والبكاء كلها دوال تصب فى مجرى واحد هو الرحيل . لذا جاءت عبارة « بحر لأيلول الجديد » حادة قاطعة ، تستدعى الرحيل عن الأردن بعد فتنة أيلول الأسود ؛ وتشهد القصيدة انشطار الوعى . ويشكل فعل الكينونة محوراً من محاور الاستقطاب الدلالى فى النص . كذلك فإن الخطاب هو محور التعبير فى القصيدة « المتكلم/المخاطب » وثنائية « المفرد/الجمع » ، وحيث تنقل الشاعر بين الضمائر بشكل يبدو عشوائياً ، الأمر الذى يؤكد ماأومأنا إليه من انشطار الوعى ؛ فهذه الضمائر جميعها تنبثق عن وعى واحد مشروخ . ولكن هذا الوعى لايعبر عن الذات المفردة وهمومها الخاصة ، بل عن الذات الجماعية . ولهذا يأتى الخطاب مركزاً على الهوية الجماعية ، ولايأتى التصدع الذى ينتاب الوعى تعبيراً عن أزمة فردية أو تمرداً على وضعية ذات بعد ذاتى ، وإنما هو تعبير عن الانفصام بين الذاتوالآخرعلى المستوى التاريخى . لهذا تتكرر عبارة :

« كم كنت وحدك » .

والرؤيا فى هذه القصيدة تتضمن موقفاً مغايراً للموقف فى قصيدة بيروت ؛ فليس ثمة استشراف للمستقبل ، وإنما استجلاء للتجربة التاريخية ، ودعوة لمجاوزة سلبياتها ، ولهذا جاءت الظاهرة الأسلوبية ذات سمات متميزة ؛ فهى قائمة على المراوحة بين الماضى والأمر ، ولكن الأمر هو السائد ، والأفعال المتعلقة باستكناه المستقبل ، والمتصلة بحرفى (السين وسوف) ، محدودة للغاية . ويتمتع الخطاب الممسك باللحظة الحاضرة بحضور كثيف داخل القصيدة ، وتكتيك الاسترجاع يزخر بالتداعيات المشهدية . وتتكرر المقاطع المتمحورة حول النفى ، متمثلاً فى صيغة « لا » ، التى تخرج عن كونها أداة نفى لتتحول إلى عقيدة رفض يتمسك بها الشاعر فى وجه معطيات المرحلة (رد فعل مباشر له) :

بيروت ــ لا
ظهرى أمام البحر أسوارٌ و . . لا
قد أخسر الدنيا ، نعم ،
قد أخسر الكلمات والذكرى
ولكنى أقول الآن ــ لا .

والظرف السائد وهو « الآن » يرمى بثقله فى كل اتجاه ، معبراً عن حركة مخاضية تعلن عن موقف ، كذلك يشيع فعل الكينونة منفياً ومثبتاً ، وتقوم تقنية الحوار على الاستجواب . وبين التقرير والسؤال والنفى القاطع والسرد والأمر والتوصيف تتشكل الرؤيا متضمنة جدل الكينونة والفناء ؛ البقاء والعدم :

فإما أن نكون
ولا نكون

وإذا كان تراسل الزمان والمكان هو جذر التصوير الفنى فى القصيدة السابقة ، فإن الزمان فى تجلياته خلال المكان هو أساس الصورة فيها . ويعتمد الشاعر تقنية « السيناريو » المشهدية ، التى تتضمن إزاحة مكانية ، ولكن تظل تفصيلات المشهد الواقعى هى الأبرز فى تضاريس الصورة وتأتى الإزاحة المكانية المبنية على المحور المجازى الكنائى وسيلة للتخفيف من حدة البروز الوصفى الواقعى للمشهد فى بعض المقاطع ، فى حين يسيطر هذا المحور على بناء الصورة فى مقاطع أخرى ، مخترقاً بالتفصيلات المباشرة الضاجة بالسخرية .

« يطلق البحر الرصاص على النوافذ . يفتح العصفور أغنية مبكرة . يطيّر جارنا رفَّ الحمام إلى الدخان . يموت من لا يستطيع الركض فى الطرقات ؛ قلبى قطعة من برتقال يابس أهدى إلى جارى الجريدة كى يفتش عن أقاربه أعزيه غداً أمشى لأبحث عن كنوز الماء فى قبو البناية . . إلخ » .

وهذا المقطع يمثل سيطرة الصورة المقتطعة من صميم المشهد الواقعى الحى ، فى إطار السرد المحايد ، الذى يتكىء على حدة الواقع وحرارته ويتخفف الشاعر من صرامة هذا النقل الحرفى لأبعاد اللوحة ، فيعمد إلى الإزاحة المكانية عن المركز ، معتمداً المحور الكنائى المجازى ، دون أن يغادر حدود المكان أو الزمان :

« يدخل الطيران أفكارى ويقصفها . .
فيقتل تسع عشرة طفلة
يتوقف العصفور عن إنشاده »

وأما الاختراق الساخر للمشهد ، الذى يعمد الشاعر من خلاله إلى تكثيف الإحساس بالفجيعة فى قوله :

« ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبء الدخان .
ولا جديد لدى العروبة » . . إلخ .

ثم « الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت ، وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى . . إلخ » .

وتبرز من خلال هذه اللوحات المشهدية مواقف سياسية ذات طابع مباشر فى إطار تقنية ينفتح فيها النص انفتاحاً محسوباً على معطيات المرحلة بكل آفاقها .

والمشاهد التى تشكلّ أساساً لفلسفة التصوير فى القصيدة تأتى متواشجة مع البوح السردى والتوصيف المباشر وغير المباشر التمثيلى والكنائى ، مع استدعاء التاريخى وغير التاريخى ، الاستعارى والخطابى :

« عرايا نحن ، لا أفق يغطّينا ولا قبرٌ يوارينا » .

كل ذلك يتم فى لغة مزدّحمة كثيفة ، لا تدع للقارىء مجالاً لالتقاط أنفاسه . وتأتى عناوين المقاطع المشهدية دالة على اقتران الزمان بالمكان .

« بيروت/فجراً ــ بيروت/ظهراً ــ مساء/فوق بيروت ــ بيروت/ليلاً ــ بيروت/ليلاً ــ بيروت/ليلاً ــ بيروت ليلاً ــ بيروت/ليلاً ــ بيروت/ليلاً ــ بيروت/ليلاً » ويتكرر هذا العنوان كثيراً فى دلالة ظاهرة ، كما يعمد الشاعر إلى العبث بالترتيب المألوف للزمان فى حركة مقصودة ، تمنح المشاهد خاصية التداعى .

ويكرر الشاعر عبارة « الشاعر افتضحت قصيدته تماماً » مرات عدة ، معبراً عن مجاوزة الواقع وكثافته لكل أشكال التعبير . ويصبح موت الشاعر هو التعبير للقصيدة أو اللغة الحقيقية للشاعر ، فيذكر اسم سمير درويش ، وخليل حاوى الذى ينشد الحرية عن طريق الموت :

« وخليل حاوى لا يريد الموت رغماً عنه
يصغى لموجته الخصوصية
موت وحرية » .

وتبرز خصوصية المكان عَلماً على المرحلة فى أقصى فجائعها درامية ، ويتكرر الاسم فى تداعيات ملحاح : صبرا فتاة نائمة ، صبرا بقايا الكف فى جسد قتيل ، صبرا ومابتس الجنود الراحلون من الجليل ، صبرا تغنى نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة ، صبرا تغطى صدرها العارى بأغنية الوداع ، صبرا ، وصبرا ، وصبرا صبرا ، وهكذا فى مشاهد صورية متتالية ، تمزج بين المجازى والتمثيل والواقعى . . إلخ .

« وصبرا ــ لا أحد
صبرا ــ هوية عصرنا حتى الأبد . .

ثم ينتقل من محدودية المكان إلى الوطن العام ، ثم يعود إلى ما بدأ به فى حركة دائرية ، بعد هذا المد التصاعدى العنيف فى بناء القصيدة ، ليبسط رؤاه مخاطباً أهل لبنان ، مودعاً لهم ، مستحضراً صورة البحر رمز الرحيل ، مقيماً ذلك الحوار بين الذات الجماعية فى مسّاءلة حميمة بين شطريها المنقسمين من خلال الاستجواب الكثيف المكتظ بالصور مع استحضار الأسطورة ــ الملحمة « ملحمة الأودية » التى ترمز إلى الرحيل والتيه . ويظل البحر محوراً تعبيرياً أساسياً فى القصيدة . وتسيطر النبرة البوحية الاعترافية ، المطعمة بتلك الأشتات المجتمعات من ألوان التعبير ، فى بنية صادمة مدهشة ، وفى تشكيل أسطورى دال ، تبدو فيه صورة الوطن راسخة شاهقة برغم كل شىء

« وأمى لم تكن إلا لأمى
خصرها بحر ، ذراعاها سحاب يابس
ونعاسها مطر وناى » .

وتطغى بعد ذلك تلك النغمة التحذيرية ، حيث يتوسل الشاعر بالاستعارة سبيلاً إلى السخرية حيناً ، وإلى الرمز حيناً آخر : المعابد ، كلاب البحر ، القضاة . . إلخ . .

ويأتى النشيد خاتمة طبيعية لإقفال هذه الدائرة اللولبية ، مؤكداً محور الثباتَ والتحوّل ، ومناط هذين القطبين الأساسيين فى جدلية الوجود والعدم . لتتحول الظروف وتتبدل وتتغير ويبقى شىء واحد سيّداً لكل التحولات ، حاضراً لايتتابه الغياب :

ماذا تريد ، وأنت سيد روحنا
ياسيد الكينونة المتحولة ؟

ويقفل الشاعر الباب على تلك الحركة المخاضية التى أومأنا إلى أنها مناط التحول فى الديوان ، وذلك بتقرير فكرة ثابتة ، تتمرد على إطار الرؤ يا الشعرية ومحتويها :

ما أضيق الرحلة
ما أكبر الفكرة
ما أصغر الدولة .

والمحور الثالث من محاور الديوان الذى يضم القصائد الثلاث الأخيرة « تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط » ، « وكلوا من رغيفى » ، و « يطير الحمام » ــ كتب فى أغلب الظن فى المرحلة التى شهدت الفتنة بعد الرحيل عن بيروت ، ولذلك نحس بانكسار فى صوت الشاعر ، ويشرخ عميق يوشّى نبراته ، وتختفى تلك الحوارات المحتشدة بالتحدى والتفاؤ ل ، وتغيّب تلك العلاقة الحميمة التى تربط الشاعر بالمكان ، ويحل محلها الإحساس بالتيه والضياع ، وتتكرر لفظة الانكسار مرتبطة بالزمان والمكان ، وتطغى مشاعر اليأس والحزن ، وتختفى تلك الجدلية المّوارة بين الذات والموضوع ، فتأتى مقاطع القصيدة متمحورة حول ضمير المتكلم (أنا ، نحن) ، وتتوارى تلك النزعة المتحدية الممتلئة كبرياءً وشموخاً ؛ لقد فقدت الأشياء معانيها ، ولم يعد أمام الشاعر إلا مواجهة الواقع :

علينا أن نغنى لانكسار البحر فينا
أو لقتلانا على مرأى من البحر
وأن نرتدىَ الملح ، وأن نمضى إلى كل الموانى
قبل أن يمتصنا النسيان .

ويتأكد الإحساس بالضياع من خلال نفى العلاقة بالمكان ، والرحيل المستمر ، والعدم المتمثل فى استخدام اللون « الأبيض » والموت وهاجس الانتهاء . وكل ذلك تنبجس منه ظواهر أسلوبية

واضحة ، تتمثل فى اللا مبالاة التى يوحى بها استخدام الفعل « ليكن » ، وتكراره بكثافة عالية ، وتكرار النفى المتعلق بالمكان « لا شىء يعيد الروح فى هذا المكان » ، والإلحاح على ضمير « نحن » ملحوظة ، حيث يسند إليه النفى المتكرر ، والتساؤلات الحائرة ، والصورة التمثيلية التى تصور الحال ، واستخدام الحروف فى بدايات المقاطع فى إطار من الإسهام المتعمدُ ، الذى ينسحب على الموقف برمته فيغذى الإحساس بالعدمية والضياع :

« ألف . باء . ياء »

أو الانتقال من البداية إلى الخاتمة كما يوحى ترتيب هذه الحروف :

« ألف . دال وياء
قد دخلنا

والصورة التمثيلية التى تعتمد على التشبيه موحية بما يشغل الشاعر من محاولة للتأمل :

« كيف كنا نقضم الأرض
كما يقضم طفل حبة الخوخ
ويرميها كما يرمى المساء
فى ثياب الزانية »

والصور المشهدية التخيلية فى تتابع تراكمى . كذلك تكرار عبارة « ما شأنى أنا » ، واستحضار الأساطير الإغريقية المرتبطة بالبحر ، بإيماءة موحية « البحر الذى أغرق الإغريق » والانشغال فى توصيف المكان والبحر . أما المكان الذى ينخرط فى توصيفه فى تكرار مقصود فينبىء عن توق إلى الارتباط بهذا المكان الذى يتناءى بعد الرحيل :

المكان الرائحة/المكان الشهوات الجارحة/المكان المرضُ الأوّلُ
المكان الفاتحة/المكان السنة الأولى/المكان الشىء فى رحلته منى إلىّ .
المكــان الأرض والتــاريــخ/لا شىء يضىء الاسم فى هــذا المكان .

وهو إذ يفرغ المكان من دلالاته كلها يعرج على البحر رمز الرحيل ، فى محاولة لشحنه بدلالات الضياع . ولهذا يتحول البحر إلى دال رئيس فى القصيدة ، يتمتع بحضور كثيف ، وإذ تتساوى الأمكنة ، ويصبح البحر رمزاً للضياع ، يصبح الزمن صنو الفناء :

حين نعتاد الرحيل مرة
تصبح كل الأزمنة
لحظة للقتل .

وتبرز النزعة الانتقادية التى تومىء إلى الحدث الواقعى فى مأساويته . يتمثل ذلك فى تكرار الشاعر لعبارة : « نحن ما نحن عليه » ، وفى قوله :

« نحن من صرنا . . . لمن ؟
فارس يغمد فى صدر أخيه خنجراً باسم الوطن
ويصلى لينال المغفرة » .

وهكذا يرتد الشاعر إلى رؤية عدمية متشائمة ، هى حصاد تأمّله الطويل فى الواقع المر ، وتحديقه المستمر فى الأوضاع البائسة ، التى آلت إليها الثورة بعد الرحيل من بيروت . وتنتهى القصيدة إلى حركة دائرية يبطؤ فيها الإيقاع ، ويخفت الاحتدام ، ويصبح البوح الغنائى سيد الموقف ، والمفارقة المكتظة بالسخرية وسيلته وأداته !

وتندرج باقى القصائد فى هـذا الإطار التأملى المنكفىء ، وتحل المقاطع المعنونة ، التى يطغى عليها المد الغنائى ، محل تلك التوليفة المتكاثفة فى قصائده الطويلة ، فيتوارى الدرامى لصالح التأمل والبوحى .

٣

والآن ، بعد هذه الوقفة مع الديوان ، نستطيع أن نتلّمس مناحى التفرّد والخصوصية فى رؤيا الشاعر المتحققة تشكيلياً فى نصوصه . وهذه الخصوصية لا تكمن فى اصطناع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد فى شعر الحداثة ، ولكن فى طريقة توظيف هـذه الأدوات واستنطاقها . وتركيز الشاعر على اللغة لا يمنحه خاصية التفرد ؛ لأن الحركة الشعرية الحديثة أوْلت اللغة جل عنايتها ، ولكن أسلوبه فى استغلال الإيحاءات الكامنة فيها ، وصياغاته الجديدة المتميزة ، هى مناط هذه الخصوصية .

ولعل من أبرز الخصائص المتميزة للشاعر سيطرة النشيد بما هو ظاهرة تكتيكية بارزة ، ليس فى مقطوعاته القصيرة فحسب ، بل فى مطوّلاته كذلك . وهذه الخاصية ترجع إلى تأثر الشاعر بأسلوب التوراة . وقد سبق أن اتضح هذا فى (مزاميره) ؛ وهو يقول عن ذلك « وأنا شخصياً أشعر بأن تأثير اللغة العبرية علىّ قادم من منطقة بعيدة فى التاريخ ، هى منطقة التوراة . أنا لا أخشى التوراة بما هى أثر أدبى ، وإن كنت أرفضها كتعاليم ؛ لأن فيها فصولاً مغرقة فى العنصرية . أما من الناحية الأخرى فتحتوى التوراة على صفحات مشرقة مغرقة فى الشاعرية والبناء الأسطورى والملحمى »[٣٩] .

كذلك فإن صياغاته اللغوية المعتمدة على إيقاع الحروف ، بتشكيل المادة اللغوية عن طريق إعادة المفردة الواحدة ومشتقاتها فى سياق متماثل ، يعتمد على التوليد اللفظى وعلى التقابل والتناقض وتفجير المفارقة والعبث اللفظى والمعادلات التى يُشكّلها الشاعر على نسق المعادلات الرياضية ، والجمع بين أشتات الجمع ، وإقامة علاقات جديدة بين المفردات . والتركيز الحاد على الاستعارة المفاجئة والصادمة ، وتكثيف المجاز اللغوى والجمع فى الصورة بين الحسيات والمعنويات بعيداً عن الاستشرافات الباطنية التى نجدها عند أدونيس ، وعن توليد الصور التجريدية المتلاحقة ؛ فصوره تحمل الخاصية المشهدية المخترقة بالمجاز بشكل يبعدها عن الضبابية ؛ إنه يجمع فى الصورة بين طابع التداعى واليقظة التى تجعل من معطيات كلمة واحدة عنصراً هو من صميم المشهد الواقعى ، كما سبق أن أشرت فى صلب الدراسة .

والتكرار[٣٩] اللافت فى قصائد الديوان بما هو خاصية لغوية ، لا ينفصل عن تلك الظاهرة البنائية ، التى تأتى فى سياق البناء الواعى للتداعيات ، وتعبر عن الاحتدام الداخلى ، وتخدم المد الإيقاعى ؛

ويمنح النشيد سمته الطقوسية . وليس من شك فى أن التكرار عند محمود درويش ، فضلاً عن كونه أداة إيقاعية متميزة ، يحقق خاصية الانخراط فى الحلمى والاستبطانى ، وتكثيف الصور فى بؤرة دلالية واحدة ، يتوالد خلالها كثير من الصور فى لقطات مضاعفة ، ملحةً على إيحاء مقصود ، مفجرّة لها فى دائرة إيحائية واسعة . والصور لدى محمود درويش ذات تراكيب (ضدية وتفاعلية وتوالدية) ؛ بمعنى أنها تحتوى على عناصر متضادة فى سياق متناقض ، يومىء إلى هذه الطبيعة الظرفية السائدة فى المرحلة ، وتتفاعل عناصر الصورة لتفرش ظلالاً إيحائية ممتدة ، وتتناسل عبر التكرار ، منحدرة من صلب المشهد . وإن ما تراءى للبعض من أن قصيدة « بحر للنشيد المر » تشتمل على صور مكرورة لها نظائرها فى شعر نزار قبانى ومظفر النواب وسعيد عقل وأحمد فؤاد نجم إنما ناجم عن الطبيعة التوالدية التى تتسم بها الصورة ويحققها التكرار .

ويتضمن استخدام الأسطورة لدى محمود درويش تنويعات متعددة ، تسهم فى فتح النص على آفاق إيحائية رحبة ، ويتم ذلك بأشكال متعددة ، كترديد نص طقوسى تتضمنه الأسطورة الأصلية ، على نحو ما أشرت إليه فيما يتعلق بأسطورة أوزيريس ، وذلك بعد تحريف هذا النص بما يتناسب والسياق الكلى للقصيدة : تجمّعْ واجمع الساعد ؛ أو الإشارة المبهمة ، كما هى الحال بالنسبة لملحمة الأوديسا ، التى أشار إليها الشاعر كثيراً فى هذا الديوان ، لعلاقتها بالتيه والرحيل . وقد تنوعت إشاراته أيضاً ، فكان يذكرها بالاسم حيناً ، وحينا آخر يومىء إليها على نحو خفى ، وأحياناً يصنع أسطورته الخاصة عن طريق تضخيم النسب ، وتكبير الحجوم ، وشحذها بعناصر أسطورية ، وأحياناً بتوسيع رقعة الكناية ، كما يتضح من استخدامه لأسطورة الفجر ، أو بشحن التفصيلات المتناثرة بومضات أسطورية ، أو بتقرير المعنى الذى توحى به الأسطورة الأصلية « وسيولدون ، ويكبرون ، ويقتلون ، ويولدون » ؛ مع فرش الإيحاء الأسطورى فى أبعاد متعددة الظلال ، ومن خلال الصورة التى يبنيها بناء أسطورياً ، تتحرك العناصر حركة حرة ، تحمل ملامح أسطورية « بحر صاعد نحو الجبال/غزالة مذبوحة بجناح دورى . . . » إلخ .

واستدعاء الشخصيات لدى محمود درويش لا يقتصر على التاريخية منها ، بل يتسع ليشمل المعاصرة الأدبية والسياسية والأسطورية ، العربية والأجنبية ، والأحياء والأموات . وتأتى هذه الشخصيات لتنشر ظلالاً من التوتر يحقن النصوص بمدلولات جديدة ذات طابع مفارق ، يؤكد السمة الدارمية .

واستخدام الصورة الشبقية الجنسية لدى درويش إنما جاء ليعمّق المفارقة ؛ فالجنس قرين الحياة ؛ ولهذا فإنه يأتى فى سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، والموت والحياة :

« لولا صهيل الجنس فى ساقيك يا « جيم » الجنون
والموت يأتينا بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى » .

وتأتى الصورة الشبقية مؤكدة للفاجعة ، ومكثفة لأجواء الرعب المأساوى ، الذى يكتنف كل شىء ، ويجمع بين الأشتات المتناقضة ، التى تسم المرحلة برمتها :

« قالت امرأة لجندى قبيح الوجه :
خذنى للركام وفضنى
لأصير أحلى » .

وأما التناص فى الديوان فيظهر بأشكال متعددة ، حيث يتقاطع مع الاستدعاء الأسطورى والتضمين ، والاستشهاد ، وتفجير السياق باللمحة الساخرة ، وتعميق التناقض ، وهذا التناص يأتى بشكل مقتطفات نصية يُعبث بسياقها لتشحن التوتر أو تفجرّ السخرية « أيطلا ظبى ، وساق غزالة » ، أو فى شكل مقطع يتردد كاللازمة بين الحين والآخر ، مختزلاً دلالات متعددة « ليت الفتى حجر » ، أو فى سياق النشيد ، تكثيفا للسمة الطقسية فيه .

ولعل طريقة توظيف الاستفهام فى شعر محمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصية عنده ؛ فالأسئلة المتراكمة والمتلاحقة فى قصائد الديوان ليست مجرد تعبير عن الدهشة أو الاستنكار ، أو مجرد استنفاذ للقصيدة من أصفاد الوتيرة الواحدة ؛ أو مصادرة الظلال الهادئة التى تثيرها الصورة ، بل هى سمة أساسية فى تقنية التداعى ، توظف بأشكال متعددة . ويجمع الشاعر بين مختلف أشكال الاستفهام فى توظيفات متعددة ؛ « فهو رفض لثبات الأشياء ؛ وهو سمة تناقضية ؛ وهو كشف عما تنطوى عليه المرحلة من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال ؛ فالتساؤل فى أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمعرفة متناثرة مبددة عن العالم والأشياء ؛ وهو مجاوزة لإجابات قديمة سهلة ؛ وهو ينقل المتلقى من حالة الهدوء والاطمئنان إلى حالة الإثارة والشك فى تماسك الأشياء . ويأتى التساؤل مبطنا بالسخرية والاستفهام ، وبديلاً من الإجابة وغموض الواقع وتداخله وتعقده . والتساؤل إجابة موحية متعددة السطوح »(٤٠) .

وتتجلى خصوصية التشكيل عند محمود درويش فى نسجه للحدث على محورى الغياب والحضور ، والإظلام والإضاءة ، حيث ينثر جزئياته ويشتتها فلا تبدو ذات سياق متصل ، ثم يخترقها بالصور والنشيد والحوار والتثيرات غير المتجانسة ؛ إذ يعمد إلى تغييب المتن الحدثى وتفتيته ومجاوزته ، ثم العمل على تركيز إشاراته وضمها إلى عناصر تقريرية وخطابية ، وغنائية وهذا التكتيك قديم فى دواوينه السابقة . وقد أشار إليه أكثر من دارس ، ولكن الجديد فى هذا الديوان هو نسج الحدث من خلال التفصيلات المشهدية ولمذجته ، ثم تغييبه فى لجة من التوليفات المتعددة ، التى تشكل القوام الملحمى لقصائده .

وبعد ، فإنه ليس بمقدور الدارس المحكوم بحيز محدد أن يلم بخصائص الرؤيا والتشكيل عند شاعر كمحمود درويش ، ولكنها الخيوط الظاهرة فى النسيج الكلى ، حاولت الإشارة إليها من خلال الدراسة النصية ، ثم تركيزها فى ختامها ؛ فعالم درويش من الاتساع بحيث يحتاج إلى توّفر ودأب لا تهيئه المساحة المقررة ، ولا الوقت المتاح .

الهوامش

(١) محمود درويش ، حصار لمدائح البحر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان ـ الأردن سنة ١٩٨٦ ، ويقع الديوان في مائتين وثلاثين صفحة ، ويحتوى على أربع عشرة قصيدة .

(٢) راجع : عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٧٣ ومداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة ، القاهرة سنة ١٩٧٨ .

(٣) عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت (د . ت) ص ٥٧ .

(٤) من مواضعات الشعر منذ القدم اعتبار الشاعر وَصّافاً في حالة انجذاب نصوفي ؛ لذلك فإنه يرى ما لا يراه غيره ، وكثير من الشعر الأخلاقي في العصور الوسطى الأوروبية كان يصاغ في شكل رؤ يا يراها الشاعر . وكانت الرؤ يا بمثابة إطار اصطلاحي للشعر في فرنسا وإنجلترا عند التصدي لمعالجة الحب الرفيع . والرؤ يا الصادقة أول طريق لكشف الغيب ، وعنها نشأت نظرية الأحلام التي قال بها المتكلمون والفلاسفة .

راجع : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت سنة ١٩٧٩ مادة (رؤ يا) والموسوعة العربية الميسرة ، ط ٢ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ٩٠٣ .

وجاء في لسان العرب أن الرؤ يا النظر بالعين والقلب ، وكذلك في القاموس المحيط ، وتاج العروس (فصل الراء باب الواو) .

ويرى سيد قطب في ظلال القرآن أن حواجز الزمان والمكان هي التي تحول بين المخلوق البشرى ورؤ ية ما نسميه الماضى والمستقبل أو الحاضر المحجوب ؛ إذ يحجبه عنا عامل الزمان ، كما يحجب الحاضر البعيد عنا عامل المكان ، وأن حاسة ما في الإنسان لا نعرف لها كنها ، تستيقظ أو تقوى في بعض الأحيان ، فيغلب على حاجز الزمان ، وترى ما وراءه في صورة مبهمة ، ليست علماً ولكنها استشفاف ، كالذى يقع في اليقظة لبعض الناس ، وفي الرؤ ى ، فيتغلب على حاجز المكان أو حاجز الزمان أو هما معاً في بعض الأحيان .

سيد قطب ـ في ظلال القرآن حـ ٤ ، دار الشروق ، سنة ١٩٧٢ .

(٥) صلاح عبد الصبور : تجربتي في الشعر ، فصول أكتوبر سنة ١٩٨١ ص ١٨ .

(٦) في حوار أجراه مفيد فوزى مع الشاعر . مجلة الدوحة ، قطر ، العدد ١٢٠ ديسمبر كانون الأول سنة ١٩٨٥ ص ٥ .

(٧) محمود درويش : أنقذونا من هذا الحب القاسى ، مجلة الآداب ، بيروت آب سنة ١٩٦٩ ص ٥ .

(٨) سلمى الخضراء الجيوشي : الشعر العربي المعاصر ـ الرؤ ية والموقف ، مجلة الأقلام العراقية ، بغداد ، العدد السادس ، حزيران سنة ١٩٨٦ ، ص ١١ .

(٩) محمود درويش ، مجلة الآداب في أيلول سنة ١٩٧٠ .

(١٠) محمود أمين العالم : وقائع الندوة التي عقدت في أتيليه القاهرة مساء الثلاثاء الأخير من شهر ابريل سنة ١٩٨٧ حول ديوان الشاعر عفيفى مطر « أنت واحدها . . وهى أعضاؤك انتثرت » ، واشترك فيها محمود العالم وعبد المنعم تليمة وصبرى حافظ وقد نشرت وقائع هذه الندوة في اليوم الثقافي (العدد ٥١٠٥) الدمام ، المملكة العربية السعودية ، بتاريخ ٧ يونية سنة ١٩٨٧ .

(١١) راجع : عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤ ل) ، دار الآداب البيروتية ، ط ١ سنة ١٩٨٥ ص ٧٠ .

(١٢) فيما يتعلق بمقولة الحلم المتحرك راجع : منير العكش ، أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د . ت) ، بيروت ، ص ١٢ ، ١٥ وما بعدهما .

(١٣) لمزيد من تعرف نزعة البياتي التصويرية وتأثره بأصحاب هذه المدرسة يمكن مراجعة ديوانه ، أباريق مهشمة ، ودراسة إحسان عباس عن الشاعر المنشورة في كتابه : من الذى سرق النار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، سنة ١٩٨٠ ص ٨٥ وما بعدها .

(١٤) محمود درويش : أنقذونا من هذا الشعر ، مجلة الكرمل ، العدد السادس .

(١٥) عبد الرحمن الكيالي : الشعر العربي الفلسطيني في نكبة فلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ سنة ١٩٧٥ ، ص ١٥٧ .

(١٦) محمود درويش : كلمة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين في تكريم أبى سلمى بعد حصوله على جائزة اللوتس المنشورة في كتاب « أبو سلمى ـ زيتونة فلسطين » ، الصادر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين (د . ت) بيروت ص ٤١ .

(١٧) المرجع السابق

(١٨) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة ١٩٨٠ ص ٣٢ وما بعدها .

(١٩) أشار إلى ذلك الشاعر عز الدين المناصرة في لقاء أجرته معه في تونس مجلة اليمامة السعودية ونشر في العدد ٧٨٥ بتاريخ ١١ يناير سنة ١٩٨٤ .

(٢٠) إحسان عباس : من الذى سرق النار (مرجع سابق) .

(٢١) من دراسة للشاعر إبراهيم أبى سنة ، منشورة في « الشرق الأوسط » تحت عنوان « من قلعة الرخام إلى قلعة اللغة » ؛ وهى دراسة لديوانه الأخير « هى أغنية ، هى أغنية » .

« الشرق الأوسط » بتاريخ الثلاثاء ١٩٨٦/٦/٠٧ ، ص ٩ .

(٢٢) مريد البرغوثي « أنا أبى ولا غنى » ، مجلة البلاد ، العدد ١٢٨ ، الأربعاء ٢١ ـ ٢٨ آيار (مايو) سنة ١٩٨٧ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(٢٣) للشاعر أمجد ريان مقالة منشورة في مجلة كتابات البحرينية ، تحت عنوان « مدخل لقراءة الشعر الحر (نظرة جمالية) » ، تتحدث عن البناء في القصيدة الحديثة بشكل موسع يمكن مراجعته في مجلة كتابات ، المنامة ، البحرين .

وقد تحدث الدكتور عز الدين إسماعيل عن أشكال البناء المختلفة في القصيدة الحديثة في كتابه الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره) دار الكتاب العربي ، القاهرة سنة ١٩٦٧ . ونازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر بيروت ط ٤ سنة ١٩٧٤ .

(٢٤) لتعرف مزيداً من خصائص الشعر الفلسطيني في المنفى يمكن مراجعة : إبراهيم خليل : الشعر المعاصر في الأردن (دراسات نقدية) ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان سنة ١٩٧٥ ، من ص ٣٣ إلى ص ٨٥ .

(٢٥) ريتا عوض : أدبنا الحديث بين الرؤ يا والتعبد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة ١٩٧٩ص ٤٧ .

(٢٦) من حوار أجرته مع الشاعر مجلة المجلة التي تصدر من لندن في العدد ٣١٤ ، الأربعاء ١٢ فبراير سنة ١٩٨٦ ص ٤٥ .

(٢٧) مجلة الجيل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢ ص ٧٤ وما بعدها .

(٢٨) المرجع السابق ص ٧٥ .

(٢٩) مجلة المجلة ، العدد ٣١٤ ، الأربعاء ١٢ فبراير سنة ١٩٨٦ .

(٣٠) مجلة الجيل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢ ص ٧٣ .

(٣١) مجلة كل العرب (حديث أجراه مع درويش شربل داغر) العدد رقم ٢٣١ .

(٣٢) نفسه .

(٣٣) إلياس خورى ـ الذاكرة المفقودة .

نقلاً عن خالدة سعيد « الحداثة أو عقدة جلجامش » ، مجلة مواقف ، العدد ٥١/٥٢ صيف وخريف سنة ١٩٨٤ ص ٣٩ .

(٣٤) جابر عصفور : معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع سبتمبر ١٩٨٤ ص ٥٠ .

(٣٥) أشار كمال أبو ديب إلى أن النص في قصيدة الخبز لا يقدم توالدياً diachronic ، وأن النص يفتت الحدث أولاً ، يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى نثرات منفردة ، ثم يقوم بوضع النثرات تزامنياً في بؤ رة وعى خارجية على الحدث . من مقالة بعنوان « الحداثة/السلطة/النص » فصول ، « الحداثة في اللغة والأدب » ، الجزء الأول المجلد الرابع ، العدد الثالث يونية سنة ١٩٨٤ .

(٣٦) جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر ، فصول المجلد الأول ، العدد الرابع
ص ١٢٣ ـ ١٤٨ .

(٣٧) يقول الشاعر عن بيروت فى لقاء معه أجرته مجلة الجيل :
«جزء كبير من أبناء جيلنا تم تكوينه سيكولوجياً وثقافياً فى بيروت . ولذلك فإن التعامل العاطفى مع بيروت ليس تعاملا عادياً . . لكن أكثر ما [illegible] حتى الأن من بيروت فى هذه المرحلة هو مجرد اسم بيروت ؛ لأنى أشعر أن هذا الاسم الأن هو سكين يشقنى إلى نصفين ، ويرمى إلى الشارع بجزء [illegible] من حياتى العامة كشخص ينتمى إلى الثورة الفلسطينية بكل مراحل تطورها ، وكشاعر أيضاً قدم أحسن ما فى عمره وأنتج أحسن ما أنتجه فى بيروت . وبقدر كبير بفضلها أيضاً ، لأن بيروت من المدن القليلة الموحية [illegible] ومن صعوبة الكلام عن بيروت هو عدم قابليتها للتفسير ، وكونها [illegible] مدينة غامضة لا يعرف أحد لماذا يحبها . بيروت ستقضى عمراً [illegible] فى التأتأة عن جمالها الغامض ، وعن وجعها ، دون أن نعرف لماذا أحببنا [illegible] ولماذا أحبتنا ، تحررنا فيها وتحررت فينا» . مجلة الجيل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ .

(٣٨) يرى الشاعر عز الدين المناصرة أن محمود درويش قد تأثر فى قصيدته «مديح الظل العالى» بهجائيات مظفر النواب ونزار قبانى للواقع العربى المعاصر ، ومن الواضح أن محمود درويش قد صاغ هذه الهجائيات بأسلوب أكثر خفاء وتميزاً على نحو يجعلنا نختلف مع الشاعر فى توصيفه لشكل هذا التأثير .

(٣٩) استعرض شفيع السيد أهم أغراض التكرار فى الشعر العربى الحديث ، ولكنه لم يعرض لشعر محمود درويش وكثير مما ذكر ورد فى شعر درويش بالإضافة إلى ألوان من التوظيفات لم يذكرها ، وقد أشرت إليها فى صلب الدراسة . (التكرار فى الشعر الحديث) مجلة إبداع ، القاهرة ، يونيه سنة ١٩٨٤ .

(٤٠) استوفى محمد بدوى ألوان التوظيف المختلفة للاستفهام ، مستعرضاً لها فى شبه استقصاء ، وذلك فى أثناء دراسته لديوان الشاعر الفلسطينى أحمد دحبور ، فى مقاله المنشور فى العدد الخاص بقضايا الشعر العربى ، فصول المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو سنة ١٩٨١ ، ص ٢٤٩ ـ ٢٥٣ .



قراءة فى ديوان "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت" للشاعر محمد عفيفى مطر

شاكر عبد الحميد

ربما كان الشعر هو أكثر الأشكال الأدبية إمكانية فى التعبير عن أعمق التجارب الإنسانية ، وربما كان هو الوسيلة الأكثر فاعلية فى التعبير عن الأحلام والانفعالات والهواجس فى وعى الإنسان ولا وعيه، وعن تاريخ هذا الوعى أو اللاوعى ، الذى يتخلق فى أعماق النفس الإنسانية خلال تفاعلها مع الحياة . إن إمكانات الإنسان تتمثل فى شكل دوافع تسعى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ، وهذه الأشكال تحمل الطاقات التى تكون كامنة عند المستوى الأعمق من الوعى ، ويتم التعبير عنها بما هى صور وأنماط رمزية للرؤى والنشاط السلوكى . إنها تبدأ عند المستوى الداخلى ، مستوى الحلم ، ثم تتحرك خارجة منه ، متخذة شكل النشاط الخارجى[1] .

إن الشعر هنا ــ مثلا ــ يصبح هو التعبير الخارجى الذى يحاول أن يتفق مع الدافع الداخلى للنمو والتغير والتحقق . ومع دوافع الشاعر المختلفة . إن الشاعر المبدع يتحرك هنا فى حرية بين عالمه الداخلى وعالمه الخارجى ، كما أنه يكون قادرا على تحويل عالمه الداخلى إلى أعمال خارجية متبلورة وصلبة وراسخة ، ثم إنه يستطيع أن يخرج من شروط التبلور والصلابة والرسوخ الخارجية ، التى قد تحد من حريته إلى حين ، وأن يعود معانقا عالمه الباطن ، مستكشفا إياه مرة أخرى ، وهكذا فى حركة دينامية دائمة ومتجددة . إزاء عالم يتسم بالخصوبة والثراء ، مثل عالم محمد عفيفى مطر الشعرى ، يجد المرء لزاما عليه أن يحدد المنطلقات الأساسية التى سوف يتكىء عليها وهو يتحدث عن هذا العالم الشعرى ، حتى لا يضيع فى خضم هذا البحر الشعرى المتلاطم الهائج العنيف ، ولا تغوص أقدامه فى رماله المتحركة . وفى البداية سوف نحدد المكونات التى نعتقد أنها تشكل أهم معالم رؤية هذا الشاعر الشعرية فى هذا الديوان الذى نتحدث عنه ، وفى كثير من أعماله الأخرى والمحاور الأساسية لعالمه ، على النحو التالى :

١ - محور الحلم وما يرتبط به من رؤى وتصورات وخلفيات ثقافية إشراقية فى المقام الأول ، تمتد بجذورها فتضرب فى أعماق الأفكار الهرمسية الفرعونية القديمة والإغريقية والأفلاطونية المحدثة والتصوف الإسلامى ، وبصفة خاصة أفكار ابن عربى والنِّفرى والسهروردى والحلاج وغيرهم ، وكذلك الغنوصية العرفانية المسيحية ، أو ــ باختصار ــ نظرية الفيض بتجلياتها وصورها المختلفة .

٢ - محور السيمياء العربية ، أو الكيمياء القديمة ، أو نظرية تحويل المعادن الأدنى إلى معادن نادرة نفيسة ؛ هذه النزعة التى تتجلى فى كتابات الحسن بن الهيثم ، وجابر بن حيان ، وخالد بن يزيد ، وجعفر الصادق ، وغيرهم . لهذا التراث أبعاده الفلسفية والنفسية ، كما أن له ارتباطاته الشديدة بعالم الحلم وبعالم الشعر ، وله ــ كذلك ــ جذوره وارتباطاته بالفلسفة الطبيعية اليونانية القديمة ، وبالسيمياء العربية ؛ وهو ما ستحاول هذه الدراسة توضيحه .

٣ - محور الكتابة الخاص بعالم يجاوز حدود الحروف والأصوات ليصل إلى مشارف الفكر والعقيدة ، ويجاوزها إلى عوالم الوجدان والسلوك ، ثم التأثير الواضح الكبير فى التاريخ الخاص والعام .

٤ - محور الواقع (الحاضر) ومحور التاريخ التراثى (الماضى) ، وارتباط هذين المحورين بما هو قادم (المستقبل) ، وكذلك

---

* محمد عفيفى مطر : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت . العراق ، ١٩٨٦ .

ارتباط هذا المحور فى مجمله بالمحاور الثلاثة السابقة (الحلم ـ السيمياء ـ الكتابة) .

* * *

كثيرا ما اتهم عفيفى مطر بالإغراب والغموض. وقد وصفت الناقدة «فريال غزول» شعر مطر بأنه «يمثل قمة الغموض فى الإنتاج الشعرى العربى» ؛ لكنها أضافت أن «الغموض بالنسبة للشعر ، كالشعر بالنسبة للغة ؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية تتسم بالغموض . ونحن لا نطرحها جانبا ، ولا نسقطها من حسابنا ، لأنها غامضة ؛ فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائلة»[٢] . هنا لم تنظر الناقدة إلى غموض شعر عفيفى مطر بوصفه عيبا أو أزمة تتعلق به ، بل بوصفه مشكلة خاصة بالقراءة ؛ الشعر هنا نص مقدس جامح بالرموز ، موّار بالإيحاءات ؛ وعلى الناقد أو القارىء فك مغاليقه حتى يتواصل معه . وقد وصف الناقد «على عشرى زايد» «عفيفى مطر» بأنه واحد من الشعراء الذين تشيع فى شعرهم ظاهرة الغموض بشكل خطير ، واتهم الشاعر خلال نقده لقصيدة «الحصان والجبل» من ديوان «رسوم على قشرة الليل» بأنه مفتون « افتتانا كبيراً بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض ، دون أن يكون فى القصيدة خط شعورى أو فكرى من الأساس» . وشعور الناقد بصعوبة حل بعض رموز القصيدة وصورها جعله يتهم صاحبها بتكديس الصور ومراكمتها ، ويتهم القصيدة بالغموض واستغلاق الإيحاءات «بحيث يخرج القارىء من قراءته لها خالى الوفاض ، مما يزيد من اتساع الفجوة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها»[٣] .

وأنا اعتقد أن عفيفى مطر ليس شاعرا سهلا ، لكنه ليس غامضا فى الوقت نفسه . وصعوبته ـ وليس غموضه ـ نابعة من فقداننا الكثير من مفاتيحه . والمهم هنا هو أن نضع أيدينا على بعض مداخل عالمه الخاص ، وأن نستعين بأكبر قدر من الخيال والقدرة على التصور البصرى ، حتى نستطيع أن نتحرك بحرية أكبر فى عالم هذا الشاعر ، وأن تتوافر فى أيدينا معرفة تراثية تتناسب مع العمق التراثى الكبير له ؛ فالحقيقة «أن الذين يتهمون عفيفى مطر بالغموض يدلفون إلى عالمه عبر أبواب غير باب هذا العالم الشعرى ، وبمقاييس غير مقاييسه ؛ إنهمْ يريدون أن يطبقوا عليه المقولات المدرسية الجامدة ، وينزعجون عندما يتأبى شعره على الانصياع لها»[٤] .

صور عفيفى مطر الشعرية مركبة ، لكنها قابلة للحل ؛ وعالمه الشعرى عميق ، لكنه قابل لسبر غوره ، على الرغم من الصعوبات المتمثلة فى تركيب الصور عنده ، وتراثية المفردات وأشكال المجاز المختلفة . إن عفيفى مطر فى شعره بشكل عام ، وفى هذا الديوان بشكل خاص ، يشبه «يانوس» Janus إله البوابات والبدايات عند الرومان ، الذى ينظر بعيون يقظة فى اتجاهين : إلى الداخل وإلى الخارج . إنه ينظر بعيون يقظة إلى عالم اليقظة وعالم النوم . وأعتقد أن كل أديب مبدع فى الحقول الإبداعية المختلفة هو «يانوس» ما ، بطريقة أو بأخرى . والآن فلنبدأ تحليلنا من خلال تتبعنا لحضور العناصر والمكونات الخاصة بالمحاور الرئيسية التى حددناها لأنفسنا داخل هذا الديوان .

١ - عوالم من الأحلام :

عبر دواوين عفيفى مطر الشعرية التسعة التى ظهرت حتى الآن ، وبدءا من ديوانه «من دفتر الصمت» ١٩٦٨ حتى ديوانه الأخير الذى نتحدث عنه ١٩٨٦[٥] ، وكذلك فى الأعمال الشعرية المختلفة التى لم تجمع بعد فى شكل دواوين ـ عبر كل هذه الأعمال كان الحلم ، سواء كان حلم يقظة أو حلم نوم أو حلما رمزيا إنسانيا قوميا خاصاً بآمال مفتقدة يرتجى تحقيقها ، هو أحد المحاور الأساسية لعالم هذا الشاعر . لكن الحلم فى ديوان «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت» لا يأخذ شكل البارقة أو التهويم أو اللمحة السريعة ، أو أحد مكونات اللوحة (كما كان يحدث فى أغلب الأحيان فى كثير من قصائد الدواوين السابقة على هذا الديوان) . إنه يتحول هنا ، وفى حالات كثيرة ، إلى لوحة مكتملة ، أو قصة مكتملة ، أو مشهد كامل التفصيلات ، يسترلى على إطار القصيدة كله ، ويسيطر على ما عداه . إن الحلم هنا يكون له وجوده المستتر المضمر الضمنى فى النصف الأول من الديوان ، ثم يكون له وجوده الواضح المعلن الصريح فى النصف الثانى من الديوان . ومن هنا يصنع الشاعر للنصف الثانى من الديوان عنوانا لافتا هو «أول الحلم آخر الحلم» . وخلال ذلك يكون فعل الحلم مشابها لفعل الحياة ولكل أنشطة الحياة الدورية التى تمر عبر دورة التمهيد فالإحماء فالتوهج فالخمود . الحلم له دورة ذات حلقات من الطفولة فالتفجر فالخمود والنهاية ؛ وكذلك فعل الحياة : طفولة فيفاعة فرجولة فكهولة ؛ وكذلك أفعال الحب والجنس والحرب والإحتراق ونشاط الكتابة الإبداعية وكل الأنشطة الصهرية التحويلية المشابهة. ومن هذا العنوان ننطلق الآن فنتحدث عن المكونات الأساسية المتفاعلة لمشهد الحلم : أول الحلم أو الطفولة ـ الحلم ذاته أو تفجره ـ آخر الحلم :

١ - ١ طقوس ولادة الحلم

أول الحلم عادة هو وقت الغروب ، عند هجوع الكائنات ، وانتهاء العمل ، والعودة إلى البيت ، ودخول الشمس فى مكمنها ، وهجرة الطيور اليومية عائدة إلى أوكارها ، وظهور الأصوات الليلية وغياب الأصوات النهارية . ومع صعوبة الفصل بين مكونات الحلم المختلفة ، من حيث بداياته الممهدة له ، وحالاته ، ثم ختامه ونهاياته ، فإن الاهتمام ببداية الحلم ونهايته هنا ليس اهتماما مباشرا بالحلم فى ذاته ؛ إنه اهتمام بالحالة المولدة له ، السابقة عليه (بدايات الحلم) ، ثم اهتمام بالحالة التالية له ، المناقضة لطبيعته ، المعاكسة لجوهره ، لكنها الكاشفة لحالاته ، والمظهرة لتألقاته . وهذه العوامل غير منفصلة ، خصوصا فى الأعمال الإبداعية السريالية أو الحلمية ؛ فكما «أن الحلم يحتوى على بقايا نهارية ، فإن الواقع يحتوى أيضا على بقايا ليلية ؛ على عناصر آنية من الحلم ، يحاول السرياليون تفصيلها وتكميلها فى حالة اليقظة »[٦] .

«أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل» هى الجملة الشعرية الأولى فى الديوان ؛ وهى الجملة التى يمكن أن تكون كاشفة لكثير مما سيأتى بعدها ؛ فالشاعر أعلن ميثاق إقامته من خلال رحيله ؛ فإقامته تتم من خلال رحيله .

إن الرحيل هنا قد يعنى السفر فى رحلة البحث عن الذات وعن المعرفة ، وقد يعنى الحركة من موضع إلى آخر ، وقد يعنى مفارقة عالم الحواس إلى عالم الرؤى والنوم والأحلام ؛ ذلك العالم الذى ارتحل الشاعر إليه ، مقسما على ولائه له ، والتزامه به ، وإقامته فيه . وخلال

هذا الرحيل يكون النوم صحوا ، والصحو نوما ، والإغفاءة يقظة ، واليقظة إغفاءة ؛ «فالناس نيام ، فإذا ماتوا انتبهوا» . وهذا هو الموت الأصغر ؛ النوم الأصغر ؛ الحلم الأصغر ؛ الجنة الصغرى ؛ اليقظة الصغرى . إنه عالم أخروى يوجد دنيويا فى مواجهة ومقابلة لعالم العذاب والحرمان والفقد والضياع والموت وتبدد الأحلام . الشاعر يعلن ميثاق إقامته . والميثاق يرتبط بالقسم ، ويرتبط فى الإسلام بالحجر الأسود ، ويرتبط أيضا بالبحث عن الوحدة والوجود الحق ، والابتعاد عن فوضى التشتت والانهيار :

هذى سويعات من النوم السخى
أذيب أعضائى بصمت جلالها المكتوب
أقرأ ما تجلى من دمى فى سرها الروَّاغ بين
عُلُوِّه فى المد أنساباً وفيضاً من سلالات أنا
بدء البداية فى أبُوَّتِها ،
وبين الوعد بالميقات فى أمشاج ما فى الأرض .

قصيدة (موت ما لوقت ما . .)

هذه هى سويعات (ساعات ليلية قليلة) من النوم السخى الكريم الباذخ بالأحلام ، فى مقابل ساعات النهار الصهرية المجدبة الفارغة ؛ هذه ساعات تذوب فيها الأعضاء وتتفكك وتنحل لتتحرك حرة فى عوالم النوم والأحلام ، فى مقابل ساعات نهارية تتوتر فيها الأعضاء وتتأزم وتتعصب وتتشد . هنا يكون الشاعر فى حضرة النوم الجليل يقرأ سيرته الأولى ؛ سيرته العامة ؛ سيرة آبائه وأجداده وسلالاته ، وسيرة أنبيائه ، فى حالات المجد والعلو وامتطاء الصهوات ، والاندفاع والجموح والاقتحام ، وفيض السلالات وتحركها وانتشارها ، ثم سكونها وصمتها الذى كان يحمل فى باطنه علامات تأهبها واستعدادها لمواصلة حركتها وتقدمها ، «وعدا بميلاد يتخلق أمشاجا فى باطن الأرض» ، وهو الذى أصبح بعد ذلك صورة مناقضة معاكسة لما كان . وفى كثير من القصائد يمهد الشاعر الساحة المضيئة التى سيحتلها المشهد الحلمى الليلى بمشهد ختامى للنهار الآفل :

ضَمَّتْ الحقولُ ركبتيها ونمت الثعابين
سلام ظلامى يتكومُ قشا ناعما وزغبا
والثيرانُ أغفتْ واقفة تتكسر أنجمُ الليل فى
حدقاتها الفسفورية الغائبة
سلام قناع من ليل رحيم
نام النصفُ الهالكُ ولم يستيقظ النصفُ الحىُّ
وخلت الأرضُ من كل دابة
فإذا قُضِيَتْ صلاةُ العتمة وأقبلتْ ملائكة الحلم
وأشرق النومُ بنور شمسه الخضراء
وآيته المبصرةِ
فبرهةٍ منه خلعتُ أعضاء النهار وفتحتُ فى
النصف الهالك نافذةً والْتَفَفْتُ بالنصف الحى
وقامت قيامةُ الرؤية .

من قصيدة (قراءة)

هذه حالة تمهيد للدخول فى الحلم . وهنا يرقب الشاعر المشهد الخارجى لمكانه الداخلى ؛ إنه فى قريته يرقب الأفق المحيط بالحقول وقد غابت الشمس بنورها النهارى الأصفر وضوئها الشفقى الأحمر ، حيث يتحول أفق الحقول فى الظلام إلى ركبتين مضمومتين ، لأنه فى النهار يكون كالساقين الممدودتين . وعندما تجىء الظلمة تتحول الحقول ذات الضفتين ، أى التى يمكن أن نرى شمالها وجنوبها ، شرقها وغربها ، إلى مكان أحادى البعد ؛ لأن الضوء الذى كان يكشف جوانبها المختلفة فى النهار قد سحب منها بفعل غياب الشمس ، فإذا هى تتحول إلى مكان واحد كان ممتدا فى النهار كالساق الماثلة ، ثم تقلص وانطوى بمجىء الليل . وهذا التقلص والانطواء ليسا خاصين بالجوانب الهندسية الفراغية للمكان فحسب ، بل هما خاصان أيضا بما يحمله المكان من حركة ورؤية وعمل واحتكاك وتفاعل بين الناس والدواب ومفردات الطبيعة المختلفة الأخرى ، كما أنهما خاصان بحركة وعى الشاعر تتحول من الخارج إلى الداخل . وحركة ضم الحقول لركبتها أو لجوانبها بفعل انسحاب الضوء يمكن أن تكون من أسفل إلى أعلى ، كما يضم الإنسان ركبتيه إلى بطنه مثلا . وما يحدث هنا هو تقليل المساحة المكانية التى تتحرك فيها ساقاه رأسيا ، وقد يتم هذا بضم ركبة إلى أخرى ، فتلتصق الساق بالساق . وهنا يكون اتجاه الحركة من أجل تقليص المساحة المحصورة بين الساقين أفقيا ، وفى الحالتين هنا عملية تقليص وتحديد لمساحة أكبر ، تتحول إلى مساحة أصغر ؛ فالمشهد الممتد فى الخارج ، والواقع بين الحقول والأفق ، يتحول إلى مساحة ضيقة بين ركبتين . وهذا التقليص الخارجى هو أحد الحركات الضرورية التى يلجأ إليها الشاعر عادة من أجل فتح مساحة الحلم الداخلية ، تلك المساحة اللا نهائية ، المفتوحة بلا حدود . واتساقا مع تقليص الخارج يتحدث الشاعر أيضا عن رقاد الكائنات وهجوعها ؛ عن سكون الدواب والزواحف ، وعن الثيران التى تغفو واقفة فى حين ينعكس ضوء النجوم المتلألئة فى حدقاتها الفسفورية الغائبة (والغياب هنا ليس كاملا ؛ فالثيران تغفو وتصحو ، تغالب النعاس وتقاومه ، فتفتح عيونها متوهجة كما لو كانت تحلم أيضا) ، وحينما يضىء فسفور عيونها ويومض ويختفى ، تظهر نجوم وتبرق وتنطفىء . وهذه النجوم ـ لأنها ليست موجودة دائما فى أعين الثيران ـ تبدو كأنها «تتكسر» وتظهر وتختفى ، مثلما يكون الشىء المكسور موجودا وغير موجود فى الوقت نفسه . والظلام المحيط بالأشياء يبدو كما لو كان هو السلام الليلى الذى جاء بعد حرب النهار ، وبعد المعاناة والكد والتعب . ويكون القش الناعم وزغب الريش المتكوم أرضية يستند عليها جسد الشاعر وهو يتأهب للولوج إلى حالة الحلم ، «نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى» ؛ نام الجسد ولم تستيقظ الروح ؛ غاب الإدراك البصرى ولم تبدأ التصورات الليلية والعوالم الحلمية والأمم النفسية الداخلية ، و «خلت الأرض من كل دابة» . ها هو ذا تنقطع صلته بالأرض ودوابها وحركاتها وسكناتها ، وها هى ذى طقوس الدخول فى حالة النوم قد تمت ، وصلاة العتْمة بتراتيلها وطقوسها وحركاتها التمهيدية والنهائية قد قُضِيَتْ وانقضت .

ها هو ذا الحلم يشرق ويجىء ، وها هى ذى شمسه الخضراء المزهرة الرحيمة غير الحارة ولا الباردة تضىء وتعلن ميلاد المشهد الليلى ، «فبرهةٍ منه خلعت أعضاء النهار ، وفتحت فى النصف الهالك نافذة ، والتففت بالنصف الحى ، وقامت قيامة الرؤية» . والنافذة المفتوحة فى

النصف الهالك هى العين الداخلية ، عين الرؤ يا ؛ عين الخيال ؛ عين الحلم المرتبطة بالجسد «النصف الهالك» ، ولكنها المفارقة له ، والمطلة على عوالم متعارضة ومناقضة لطبيعة هذا النصف الهالك .

ولا يمكن فهم هذا النص بشكل مناسب دون استحضار تراث نظرية الفيض كما تبلورت بشكل واضح لدى الأفلاطونية المحدثة ، ولدى فلاسفة التصوف الإسلامى من الإشراقيين ، ولدى غيرهم ممن سنشير إليهم خلال هذه الدراسة . فإذا رجعنا إلى أفلوطين ، بخاصة فى كتابه «أثولوجيا» وجدنا بعض الكتابات التى يقترب منها نص عفيفى مطر الذى أشرنا إليه اقترابا يجعلنا فى ثقة بأننا نضع أيدينا بشكل مناسب على أحد المصادر التراثية التى استوعبها هذا الشاعر الكبير ، وهذا الاقتراب هو أحد المداخل الأساسية لفهم قصائد عفيفى مطر ، ولحل أسطورة الغموض المحيطة بشعره .

يقول أفلوطين :

«إنى ربما خلوت بنفسى ، وخلعت بدنى جانبا ، وصرت كأنى جوهر حجر وبلا بدن ، فأكون داخلا فى ذاتى ، راجعا إليها ، خارجا من سائر الأشياء — فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعا ، فأرى فى ذاتى من الحسن والبهاء والضياء ما أبقى له متعجبا بهتاً ، فأعلم أنى جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل الإلهى ، ذو حياة فعالة»[٧] .

ويقول أيضا :

«ونقول : إن من قدر على خلع بدنه ، وتسكين حواسه ووساوسه وحركاته — كما وصفه صاحب الرموز من نفسه — قدر أيضا فى فكرته على الرجوع إلى ذاته ، والصعود بعقله إلى العالم العقلى ، فيرى حسنه وبهاءه»[٨] .

ويقول كذلك :

«فلذلك من أراد أن يدرك النفس والعقل والآنية الأولى ، فينبغى أن ينكمش إلى ذاته ، ويهجر عالم الحس ، ويغيب عنه بقدر إمكانه ، ويرفض الحواس ، ويستعمل القوى الباطنية ، فحينئذ يبصر من داخل إبصارا حقيقيا بنظر قوى ونور مضىء ، ويمتد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره الظاهر ، ويرى السموات والأرض وما فيها ، ويشاهد حركات أهلها ، وحسن شمائلهم ، ولباقة حركتهم وتناسبها وترادفها ، ثم يسمع نغماتهم العالية النقية الصافية ، المعجبة المطربة ، التى لا يمل سماعها ، بل كلما سمعها ازداد إليها شهوة ، وبها طربا ، ومنها عجبا»[٩] .

وفى التساعية الرابعة لأفلوطين (فى النفس) ، يقول أفلوطين كذلك فى فقرة مشهورة استهل بها المقال الثامن (من التساعية الرابعة) :

«كثيرا ما ابيقظ لذاتى ، تاركا جسمى جانبا ، وحين أغيب عن كل ما عداى ، أرى فى أعماق ذاتى جمالا يبلغ إلى أقصى حدود البهاء ، وعندئذ أؤمن إيمانا راسخا بأنى أنتمى إلى عالم أرفع ، وأحس بالحياة فى أسمى مراتبها ، وأشعر بوحدتى مع الألوهية» .

هذه الفلسفة تفترض أن باطن الإنسان أفضل من ظاهره ، وأن باطن الأشياء دائما أفضل وأكثر خلودا من ظاهرها ؛ فالذهب الجيد ليس هو الذى نرى من ظاهر الأجسام ، لكنه الخفى الباطن المستتر ؛ وعالم الحلم أفضل من عالم الإدراك الحسى ؛ والبدن وعالم المحسوسات كالسجن بالنسبة للروح والنفس ، التى تتوق للاتحاد مع المبدأ الأعلى . وقد سماه أنباد وقليس — أى الجسد — بالصدأ ، وسماه أفلاطون بالقبر ، ورفضه فيثاغورث ، وطالب بالرجوع إلى العالم الأول الحق . والرجوع إلى عالم الباطن ليس هروبا من عالم الخارج أو سلبية أمامه ، بل محاولة لإثرائه وإخصابه . والفضائل فى النفس — كما قال «أفلوطين» — تغلى غليانا ، وتفور لتراكمها ، وتطلب الانبعاث والخروج . وهى لذلك قد أفاضت قواها على العالم الحسى ، فظهرت منه المعارف وأصناف النبات والحيوان ، حتى وصل الأمر إلى الإنسان ، فظهر فيه ومنه البدائع العجيبة ؛ فكانت النفس بغليان فضائلها كالحامل تتمخض للولادة . وكذلك كانت حال العقل ، حتى ظهرت منه النفس[١٠] .

والفيض هنا يتضمن تصورا لخلق العالم ولخلق الإنسان ، وكذلك يتضمن تأكيدا لأهمية الخلق والإبداع والتحقق والكتابة ؛ فالفيض معناه الخروج والانبعاث والتفجر والتحقق والامتداد ؛ وأعظم أنواع الكتابة هى الكتابة/الفيض ؛ الكتابة/التفجر ، الكتابة/الانبجاس ؛ ذلك لأنها كتابة تمتح من عيون كامنة متفجرة فى أعماق النفس البشرية ، وترفض كل القيود . وأى شىء أعمق داخل الإنسان من أحلامه وخيالاته وانفعالاته وطاقاته وإمكاناته الطامحة إلى التفجر والفيض والامتداد وتحطيم القيود ؟! إن النور العظيم — فى ضوء هذه النظرية — لا يوجد فى الخارج بل فى الداخل : «وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء وآيته المبصرة» . وفى الآية القرآنية «الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهدى الله لنوره من يشاء»[١١] . وفى الحديث النبوى «إن لله سبعين ألف حجاب من نور وظلمة ، لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه كل من أدركه بصره» . وفى «مشكاة الأنوار» للغزالى : «العالم مشحون بالنور العقلى وبالنور الحسى المرئى» . ويتحدث السهروردى كثيرا فى «التلويحات» عن أهمية التخلص من ظلمة البدن ، وهو فى بداية «هياكل النور» يقول : «يا قيوم ، أيدنا بالنور ، وثبتنا على النور ، واحشرنا إلى النور ، واجعل منتهى مطالبنا رضاك ، وأقصى مقاصدنا ما يعدنا لأن نلقاك ؛ ظلمنا أنفسنا ؛ لست على الفيض بضنين»[١٢] .

إن غاية هذه الفلسفة هى التطهير والمعرفة الحقة ؛ وهذا يتم من خلال الحدس . ومن خلال نار المجاهدة يصل الإنسان إلى النور بما هو مبدأ مرادف للوجود ؛ فالظلام نقيض النور ونقص فى المادة ؛ والجسد مادة ظلامية ؛ ولذلك تكثر الوصايا بأهمية خلع الجسد ومفارقة عالم الحواس ، وصولا إلى عالم المعرفة الحقة . ويورد ابن أبى أصيبعة الأبيات التالية[١٣] ، ويذكر أن السهروردى قالها وهو يحتضر :

قل لأصحاب رأوني ميتا
فبكوني إذ رأوني حزنا
أنا عصفور وهذا قفصي
طرت عنه فتخلى وهنا
وأنا اليوم أناجي ملأ
وأرى الله عيانا بهنا
فاخلعوا الأنفس عن أجسادها
لترون الحق حقا بينا

إن المعرفة الحقة تتم من خلال عمليتين أساسيتين هما الإشراق والمشاهدة ؛ فالاشراق يأخذ «اتجاهاً نازلا ، والمشاهدة تأخذ اتجاها صاعدا» . «وشرط الإشراق» عدم وجود حجاب بين المُشرق والقابل للإشراق ، ثم استعداد القابل . «وشرط المشاهدة» عدم وجود حجاب ، ووجوب الاستعداد . «والإشراق والمشاهدة عمليتان تتخذان صفتين مختلفتين ؛ فهما من ناحية مشيدتان وحافظتان للوجود ؛ ومن ناحية أخرى طريقان للمعرفة الذوقية ؛ وذلك لاتحاد فعل المعرفة بعملية (الإيجاد) . فالإشراق هو إفاضة الشعاع النوراني من نور مجرد على نور مجرد آخر ، فتشتد نورانية الثاني»[14] . ويرتبط بهذا أيضا الواحد الذي صدرت عنه الكثرة . ويعرض السهروردي في كتاباته لسلاسل الصدور والفيض المختلفة ؛ فالواحد الحق صدر عنه العقل الأول ، وعن العقل الأول صدرت النفس ، واستمر الفيض ، وعن النفس أبدع الصنم . كذلك فإن «النور الأقرب صدر عن نور الأنوار ، عن طريق الإشراق أو الفيض ؛ والأنوار المجردة الأخرى صدرت عن بعضها عن طريق الإشراق ؛ فالعالي يصدر عنه ما هو أقل منه في النورية ، وهكذا في سلسلة الموجودات الصادرة عن نور الأنوار»[15] . والصدور ضروري ، اقتضاه كمال المبدأ الأول ؛ ففي الحديث القدسي : «كنت كنزا مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبي عرفوني» . فالصدور أو الفيض إذن لا يكون إلا لكنوز مخفية ، والكنوز تحوي الذهب والفضة والأحجار الكريمة ، وهي تظل مخفية حتى تظهر فتتفرق . والكنز برغم تعدد محتوياته يظل واحدا حتى يخرج فتنتثر محتوياته وتتشتت : «أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت» . فالواحد تصدر عنه الكثرة ، لكن الكثرة شرط لوجود الواحد . والكثرة تطمح وتحيا وتسعى لبلوغ حالة الوحدة القديمة المفتقدة ؛ لأن الوحدة قرينة النور وقريبة منه . والنور هو الوجود الحقيقي . والوحدة في الفكر الصوفي والغنوصي هي الروح الواحدية ، وهي الكلية ، وهي التركيز ، وهي التعالي ، وهي المصدر والنبع ، وهي الهارمونية ، وهي الوحي والكشف ، وهي القوة السامية ، والاكتمال في ذاته .

أنت واحدها « يا رب» ، وهذه مخلوقاتك انتشرت ؛ أو أنت واحدها «يا محمد» وهذه أممك انتشرت ؛ أو أنت واحدها «يا وطننا العربي» وهذه دولك ودويلاتك انتثرت ؛ أو أنت واحدها ، أو شاعرها ، «يا عفيفي مطر» وهذه قصائدك ، أعضاؤك ، انتثرت . لقد تعددت الأحوال ـ كما يقول الشاعر في «امرأة تلبس الأخضر دائما» ـ والطريق واحد . ويقول كذلك «تقسمك المشاق وأنت واحدة» .

هذه الثنائية الجدلية بين الواحد والكثرة هي مقولة فلسفية هيلينية ، وتصوفية إسلامية كذلك ؛ وهي تظهر عند ابن عربي بشكل خاص ، وهي أيضا مقولة فنية شعرية ، ترتبط بالنظريات الحدسية في الفن .

ونعود الآن إلى ما بدأناه وابتعدنا عنه لأسباب نرجو ألا يراها القارىء استطرادات أو خروجا عن الموضوع الرئيسي ، وهو بدايات الحلم أو التمهيد له في قصائد ديوان «أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت» .

للعتمة كما قلنا صلوات وتراتيل وأدعية وطقوس يدخل الإنسان بها ومن خلالها إلى عالم النوم والأحلام ؛ وحينئذ يمكن أن تقبل ملائكة الحلم ، وتشرق شمس نوره الخضراء . وشمس الحلم لدى عفيفي مطر مثل عيون الحبيبة التي تلبس الأخضر ؛ فهي دائما خضراء . لكن قبل صلاة العتمة هناك عملية رصد ومتابعة لتفصيلات الواقع ولحركاته وسكناته وتفاعل أعضائه . وتقوم بهذه العملية عين الشاعر الخارجية التي تدرك ، والتي تسلم مادتها يوميا لعين أخرى داخلية ، هي عين الحلم . وليس هنالك انفصال كبير بين هاتين العينين ، بل هما تتعاونان معا في إضاءة مشهد القصيدة الكلي . هذا برغم تعارض طبيعة العوالم التي تتعامل معها كل عين وترصدها :

زيارة هي الشحاذون يفتحون أبواب الفجر
حضورُ الكون وكبرياء التكامل هو آذان العشاء
وكل الطرق دعوة لضيافة مفتوحة
تعرف كم مرة تدور الساقية فترتوي آخر سنبلة
وتحلم بخرق العادة وتنتظر المجانيُّ واجتراحَ المعجزات
فتمتد من يديك الينابيع
وتهاجر الطيور بآفاقها إلى صوتك السري
حنجرة هي الطباق السبع
وتمامُ القراءات هي الأرض
والخليقةُ مطوية تتقلب بين مهارات المتحرك وغسق الساكن
أمم تقوم وتهوي هو جسد الإيقاع المكتوب في رياضيات الحلم .

من قصيدة («هل الانتظار هو؟»)

يصور الشاعر هنا الحياة الريفية بتفصيلاتها، بالسحر الكامن في أماسيها ، وأدعية الليل وآذان العشاء ، والإحساس الخاص بالجلال والتكامل ووحدة الوجود ، والطرق المفتوحة كرما وضيافة ورحابة ، والساقية التي تدور لتسقي كل السنابل حتى آخرها ، والشاعر الذي يصغي إلى صوت الساقية ويراقب حركتها ، فيعرف عدد مرات دوراتها ، والطيور المهاجرة في آفاقها ، التي يعيدها الشاعر إليه ويتوحد معها ، لأنه يريد أن يرى نفسه مثلها طائرا حرا بلا قيود ، يحلم بخرق العادة وتحقيق المعجزات :

أصدعُ بما تحلُم ، الوقتُ أوْسَعهُ مَرٌ
أضيَقُهُ مَرٌ ، أنتَ تُخطّيْتَها
أربعون من العمر ولَّت بلاد تولَّت فليتكَ

تملى ولاءك للحلم هذا تجلى ولادتك الجامحة
قصيدة : («امرأة ليس وقتها الآن»)

حلم الشاعر بخرق العادة هو حلم بالابتكار والإبداع ومجاوزة المألوف وهروب من قسر العادى والمتكرر والرتيب فعندما تُخترق العادات (أى تنعدم) ، تنطلق كل الطاقات المقيدة ، ويتم النظر إلى العالم من منظور أكثر حرية ، فيعرف الشاعر كيف تلد الأبقار ، ويعرف قداسة الأمهات التى تشع منها ، ولون المهرة من رائحة عرق السرج ، وطبيعة عرق الثيران ، ويعرف طقوس القرابة والألفة والجوار والحب ، ويحلم بأن ينطلق من كل هذا الذى يعرفه «هنا» إلى «هناك» ، إلى ما لا يعرفه ، فإذا هو «يحلم» بخرق العادة ، وينتظر «العجائبى» ، ويفك طلسم المعجزات ومغاليقها . إنها ثلاثة أحلام تندغم فى حلم واحد يكمن فى أعماق المحال الممكن ، فالعادات قابلة للاختراق ، والعجائب يمكن أن تحدث ، والمعجزات يمكن الوصول إليها واقتحامها . إنها ثلاثة أقسام للحلم ، لكنها كثرة صدرت عن رغبة واحدة هى الإبداع التحقق ، والتجاوز الفائق ، والمغايرة . هى ثلاثة أقسام للحلم الذى هو هنا حلم يقظة يتحقق فى النوم ، تماثل الأقسام الثلاثة لخرق العادة عند ابن عربى : المعجزات والكرامات والسحر ، «وما تم خرق عادة أكثر من هذا»[١٦] . وبين أحلام اليقظة هذه وأحلام النوم المتأثرة بها والمفارقة لها ، يتقلب العالم أمام عينى الشاعر ، بين «نهارات المتحرك وغسق الساكن» ، وحيث «أمم تقوم وتهوى» ، وبين الحركة والسكون ، وتعب النهار وعشق الليل ، وقيام الأمم والعوالم ، وممالك الوعى واللاوعى ، تتشكل رياضيات الحلم . والأمم التى تقوم وتهوى خلال الحلم تمثل فكرة تتكرر عند ابن عربى فى «الفتوحات المكية» وفى «فصوص الحكم» ، فصور الأحلام «تتهدم وتبنى مع الأنفاس فى سلسلة لا تنتهى ، والهدم مصاحب للبناء فى عمليتين متعاكستين»[١٧] .

والعدد وسيله من أهم الوسائل التى يستعين بها الحالم فى رياضياته[١٨] ، فالوحدة والكثرة هى أعداد أساسا ، والساقية تدور «عددا» معينا من الدورات ، والطباق «السبع» حنجرة يتعلق بها آذان العشاء ، وكان هذا الأذان يصدر من السموات السبع من خلال طبقاتها . وتكتمل القراءات السبع عند السطح (الأراضى السبع) ، ويتكرر العدد (سبعة) كثيرا فى دواوين عفيفى مطر ، ويدخل مكونا أساسيا فى كثير من تشكيلاته وصوره الشعرية . وهذا العدد له عمقه التراثى والأسطورى ، فهو عدد السماوات وعدد الأرضين فى التراث الإسلامى ، كما يشير إلى عدد قراءات القرآن ، وعدد ألوان الطيف ، وأيام الأسبوع ، ودرجات السلم الموسيقى السُباعى . وفى التصوف يشير هذا الرقم إلى المراحل السبع المؤدية للتنوير والإشراق ، التى كانت رموزا شائعة فى التفكير العرفانى والغنوصى والكيميائى القديم . وهو يعبر كذلك عن فكرة الأئمة السبعة فى التراث الإسماعيلى الشيعى . وفى كتاب «جابر بن حيان» «الانتقال من القوة إلى الفعل» يكون فى شكل المسبع ، هو شكل النار المرتبطة بالأئمة السبعة والأقاليم السبعة فى الفكر الصوفى ، والخطوات السبع التى كان على العارف أن يخطوها بنفسه حتى يصل إلى هدفه ، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة . والفكر الغنوصى العرفانى مملوء بالرمزية والطقوس السحرية وخيالات الصعود والهبوط من العالم الآخر وإليه . وكذلك الانفصال عن عالم الحواس والتركيز المكثف إنما يتمان من خلال هذه الخطوات السبع . وقد كانت عمليات صهر المعادن وتحويل المعادن الدنيئة إلى ذهب فى الكيمياء القديمة تمر بسبع مراحل أيضا ، تحدث عنها بارسيلوس ، ووازى بينها وبين المراحل السبع فى الخبرة الصوفية الغنوصية الداخلية[١٩] .

كذلك تحدث أبو نصر السراج صاحب كتاب «اللمع» عن المقامات السبعة (التوبة ــ الورع ــ الزهد التام ــ الفقر ــ الصبر على المكاره والبلايا ــ التوكل ــ الرضا)[٢٠] . ويشير هذا الرقم فى التراث البوذى أيضا إلى السنوات السبع التى قضاها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراق والتنوّر والنرفانا (أعلى حالات السمو) ، كما أنه اليوم الذى أحرق فيه جسده ، وتم تقسيم رفاته على أمراء الأقاليم بعد نزاعهم عليه ، وبعد أن ظل جسده مكشوفا فى نعش لمدة ستة أيام . كذلك يشير هذا الرقم فى التراث البوذى إلى الخطوات السبع التى خطاها بوذا ناحية اليسار بعد ولادته ، فنبتت زهرات اللوتس فى كل مكان[٢١] . ويشير هذا الرقم أيضا إلى الأودية السبعة التى تسلكها الطيور فى طريقها إلى السيمرغ حتى تمثل فى حضرته وتتحد به فى وحدة شهودية . وهى أودية الطلب/ العشق/ المعرفة/ الاستغناء/ التوحيد/ الحيرة/ ثم الفقر والفناء ، على نحو ما ذكر فريد الدين العطار فى «منطق الطير»[٢٢] . وقد كان الأقدمون يسمون هذا الرقم «بالعذراء» ، ويقرنونه ببالاس أثينا التى انبثقت بكامل زينتها من رأس زيوس . ذلك بأن السبعة «ليست مخلوقة» (صورة حية عن مفهوم العدد الأولى) و«لا خالقة» (لا تدخل فى تركيب أى عدد من المجموعة العشارية) . وقد حاول كثير من الكتاب الربط بين هذا الرقم وأطوار القمر (كالبدر ــ الهلال ــ المحاق ــ وغيرها) .

وكان الشهر القمرى يقسم إلى أربعة أسابيع ، يتألف كل أسبوع منها من سبعة أيام ، وهو يوم نحس عند البابليين «لقد ارتدت الأيام السابعة طابعا مشئوما»[٢٣] . وقد ذكر ابن النديم فى الفهرست على لسان سهل بن هارون «أن عدد الحروف العربية ثمانية وعشرون حرفا على عدد منازل القمر ، وغاية ما تبلغ الكلمة منها مع زيادتها سبعة حروف على عدد النجوم السبع»[٢٤] .

الرقم سبعة يشير أيضا إلى اليوم الذى استراح فيه الرب فى العهد القديم بعد خلقه للعالم ، وفيه «استوى على العرش» فى التراث الإسلامى . وقد فسر «إيريك فروم» راحة الرب فى العهد القديم فى اليوم السابع بأنها تشير إلى راحة الإنسان بعد عمله فى الحياة المعاصرة لمدة ستة أيام ، حيث إن الراحة إشارة رمزية إلى نوع من السلام بين الإنسان والعالم ، كما فعل الرب بعد خلقه للعالم ، وإمكانية للتحرر والحرية من قيود العالم والطبيعة ومتطلباتها ، وإشارة رمزية ــ كذلك ــ إلى قدرة الإنسان على العمل وعلى الراحة من العمل[٢٥] . ويتردد هذا الرقم كثيراً فى أحلام عفيفى مطر الشعرية ، سواء كانت أحلام يقظته أو أحلام نومه أو أحلام إبداعه ، كما تكرر فى حلم فرعون بالبقرات السبع السمان ، اللائى تأكلهن سبع عجاف ، وكذلك السنبلات السبع الخضر والأخر اليابسات[٢٦] .

(كذلك يشير هذا الرقم فى الميثولوجيا المصرية القديمة إلى البقرات السبع السمان التى تقدم للإنسان عند دخوله الجنة ، وهى تمثل الإلهة حتحور ، وترمز إلى الحور التى تخدم الإنسان فى الجنة)[٢٧] .

لماذا يتكرر هذا الرقم فى شعر عفيفى مطر فتكرر صور «السموات

السبع» «والقراءات السبع» «والطباق السبع» ، «والممالك السبع» ، «والأقنعة السبعة» وغيرها فى هذا الديوان وفى غيره من دواوين الشاعر ؟ نعتقد أن المقصود هنا هو التجميع والإشارة إلى كل ذلك التراث الرمزى الفلسفى والدينى والصوفى والفنى الذى ارتبط بهذا العدد أكثر من غيره من الأعداد ، كما أن لهذا العدد صلاته ووشائجه القوية بمراحل الصعود والنزول الصوفى فى نظرية الفيض وفلسفة الإشراق وفكرة الوحدة والكثرة ، كما أن له ارتباطه بموضوعات الأحلام والكيمياء القديمة . وهكذا يصبح الحلم رياضيات ، حيث إن الانطواء الذاتى للحلم يغلق المنافذ أمام المثيرات الحسية كافة ، الصادرة من البيئة ، وذلك عندما يحل محله انطواء الرياضيات الذى يغلق المنافذ أمام الصفات الحسية كافة ، وبذا يكون قادرا على أن يبسط قبضته إلى ما وراء الواقع الحالى ، بحيث تصل إلى الواقع كله ، وفى النوم يجذب إيقاع التنفس المنتظم ، وتدفق الدم ، العالم الإدراكى إلى داخل الأنا[28] .

الحلم انطواء عن الخارج وانبساط فى الداخل ، وكذلك الأعداد ، قليلة فى المساحات والمواضع التى يمكن أن تحتلها ، واسعة فى الدلالات والآفاق التى تشير إليها .

مازلنا نحاول أن ندخل إلى عالم الحلم . وقد وقفنا كثيرا على أعتابه ، وبقيت لنا إشارات نذكرها من قصائد الديوان ، حتى تتأكد نظرتنا الخاصة إلى ما يفعله الشاعر فى رهافة وعمق من خلال تعامله مع عالم الأحلام ، فالشاعر يوسع من تفصيلات عالم الإدراك الحسى ، ثم يقلل تدريجيا من هذه التفصيلات الكثيرة المتناثرة كما لو كانت قد أرهقت وعيه فأراد أن يبتعد عنها إلى عالم الوحدة ، وفيما بين التوسيع الخارجى (الإدراكى) ثم التقليص الداخلى أيضا لهذا المشهد المتسع فى عمليات بسط وقبض لعين الإدراك الخارجية ، تبدأ عين الحلم الداخلية فى الانفتاح والمشاهدة :

حجر يصغى
وفى الصمت الثقيلْ
يكتب البرقُ على هام النخيلْ
حجر يصغى
وريح صرصر تقلب جفن الأفق
هذى صُرَّةُ الأسماء والرأى اشتباك
الشبق الخالق بالموت ،
صرير الدبق الدافىء يعلو
غليان طالع
تنعقد الغيمة
بحر من زجاج الليل ينشق وباب السفر الصعب النبيلْ
تفتح الرعدة مصراعيه

قصيدة(أول الحلم آخر الحلم)

ما هذا الحجر الذى يصغى ؟ إنه الشاعر ذاته وهو يتأهب لدخول الحلم ، إنه حجر ينتظر كتابة الحلم عليه . وعند أفلوطين يشبه العالم الحسى والعالم العقلى « حجرين ذوى قدر من الأقدار ، غير أن أحد الحجرين لم يهندم ولم تؤثر فيه الصناعة ألبتة ، والآخر مهندم وقد أثرت فيه الصناعة وهيأته هيئة يمكن أن تنتقش فيه صورة إنسان أو صورة بعض الكواكب ، أعنى تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التى تفيض منها على هذا العالم»[29] . والحجر الحسى هنا يصغى ويتأهب لدخول عالم الحجر العقلى ، عالم الأحلام ، حتى تنتقش صوره عليه ، هروبا من العالم غير المهندم ، الذى لم تؤثر فيه الصناعة الحقة ، « حجر يصغى وفى الصمت الثقيل/يكتب البرق على هام النخيل » . ها هى ذى كتابة تكتب على هام النخيل ورؤوسه فى الخارج ، والبرق يضىء ويشع ويكتب كتابته فى أعلى النخل . وهى كتابة حسية ، لكنها كتابة خاصة ، تمهد لفعل الانهمار الداخلى : حجر يصغى وريح شديدة تقلب جفن الأفق المحدقة فى جفن الشاعر . ها هو العالم جفون محدقة ، جفن إنسان يحدق بخارجه ويطمح للتحديق بداخله ، وجفن طبيعى تقلبه وتبدله عمليات انهمار العصف واشتداد الرياح وكآبة البرق ، فى حين يوشك على دخول إلى عالمه الداخلى الغامض ، إلى ذاكرة الشاعر التى تتفجر بالأسماء ، أسماء الموتى ، وأسماء المنبعثين المتفرجين الأحياء . وهى صرة أسماء كأسماء الله الحسنى وصفاته ، تمتزج فيها أسماء القدرة على الإحياء والخلق بأسماء القدرة على التدمير والموت . وذاكرة الشاعر صرة أسماء لمن أحبهم وعشقهم ، وأسماء من ماتوا ووروا التراب . الحياة تمتزج بالموت والعشق بالحلم ، والليل بالنهار ، والرجل بالمرأة ، امرأة الحلم التى تحضر دائما مهرة فى أغلب قصائد الشاعر . إن صوت الامتزاج يعلو (غليان طالع) والغيمة تنعقد ، وهى تعنى شدة عطش الشاعر للحلم وللمرأة الحلم الذى يبلغ ذروته (تنعقد الغيمة) . ويتعالى الغليان الشبقى للحلم ، وينشق الباب الزجاجى لليل ، ويبدأ السفر الحلمى ، وتكون الرعدة الجسمية ، شبقية كانت أم ناقلة من حالة الصحوة إلى حالة النوم ، فاتحة لمصراعى باب الحلم ، والامتداد عبر باب السفر المقدس ، فهل لنا أن نجتاز العتبة ؟

١ - ٢ تفجر الحلم وطوفانه :

يفتح الحلم - كما يقول « جاستون باشلار » - أبواب الجمال السحرية . وإذا كان الحالم موهوبا فإنه سيحول حلمه إلى عمل إبداعى عظيم . والحلم الشعرى هو حلم كونى كلى . إنه يمنح الأنا حالة من «اللا أنا » ، لكنها تنتمى إلى « الأنا » . إنها « لا أناى » التى هى « أناى » ، والتى تعزز وجودها ، وهى التى يسمح لنا الشعراء من خلالها بمشاركتهم عوالم أحلامهم[30] .

فى قصيدة « قراءة » ، وبعد أن يمهد الشاعر للدخول فى حالة الحلم ، يطالعنا بالتصوير التالى لحالة حلمه :

تَرَجَّلْتُ عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات
فهل تركت الأغطيةُ على وجهى رسومها الشجرية
البارزة ؟
وجهى ورقٌ يتطاير وثمار يسَّاقطن وأفرع تنمو
مهرةٌ تطلع من بيت أب :
تُطوى المسافاتُ لها ، الفضة والبرق على
حافرها ضَوءٌ غرناطة والأرضَ وراء النهر

والزئبقُ والكحلُ بعينيها مرايا اشتعلتْ
بالطلل الواسع
تعلو قامتى فى جسد الحلم ، أضىءُ
الشجرُ الطالعُ فى وجهى معقودُ
ودمعٌ طازجُ الخضرة مكتوبٌ على وجهى
ينابيعَ وأقواساً من الماء الهلالىّ
وتعلو قامتى فى جسد الحلم :

إن حلم الليل لا ينتمى إلينا ، إنه ليس تحت سيطرتنا ؛ وهو بالنسبة إلينا - كما يقول باشلار - مختلس ، بل أكثر المختلسين جموحا ؛ لكنه مختلس كريم . إنه يختلس وجودنا منا ليمنحنا وجودا آخر أعظم فى الليالى . وما الليالى ؟ الليالى بلا تاريخ؛ إنها ليست مرتبطة ببعضها بعضاً . وعندما يحيا المرء حياته طويلا فإنه لا يكون قادرا على معرفة متى بدأ يحلم لأول مرة . الليالى ليس لها مستقبل أيضا ؛ فالزمن فى الليالى خارج التاريخ الكرونولوجى اللحظى . وفى زمن الليالى تفتح لا نهائية كونية ، تبرز منها أحلام كانت منغمرة فى أعماق وعى الحالم . هناك ليال يكون فيها الليل - بلا شك - أقل إظلاما ، حيث تكون البقايا الهاربة مازالت موجودة بدرجة تسمح لها بالمرور والتداخل مع ذكريات الليل . ويستكشف المحللون النفسيون أنصاف الليالى هذه ؛ ففيها يكون وجودنا الواقعى مازال موجودا ومتداخلا مع دراما الليل ؛ ولكن وراء طبقة هذا الوجود الفانى تفتح لا نهائية اللاوجود الحى . إن الحساسية الميتافيزيقية للشاعر تساعد فى الاقتراب من هذه الأغوار الليلية العميقة[٣١] . وهناك دائما فى أحلام عفيفى مطر الشعرية ذكريات وأحداث وتفصيلات للوقائع السابقة على النوم ؛ أما هنا فقد ترك الشاعر تفصيلات الحياة اليومية اللاصقة زمنيا ، والأكثر قربا من غيرها من فعل النوم ، وتباعد عن رسوم نومه ووسائله وروائح أغطيته ؛ لكن هذه الرسوم والروائح استمرت معه إلى حين فى داخل حلمه . لقد تباعد عن هذه الصور الشجرية البارزة ، والروائح الخارجية الخاصة ؛ لأنه دخل عالما مغايرا . لكنه ، وهو يستعيد حلمه بعد يقظته ، يتساءل هل تركت الأغطية والوسائد رائحتها ورسومها البارزة عليه ؟ هل حدث انطباع للصورة الخارجية السابقة على الحلم على الصور الداخلية له ؟ لأن هذا يحدث أحيانا . وثمة علاقة يتحدث عنها المحللون النفسيون والشعراء بين عالم الإدراك الحسى السابق على النوم وعالم النوم ذاته ؛ لكن صور الإدراك بارزة ثابتة محددة وساكنة ؛ أما صور الحلم فغير ذلك . إن وجه الشاعر خلال الحلم يتحول إلى ورق شجر يتطاير ، وثمار ناضجة تتساقط ، وأفرع تنمو وتمتد فى الفضاء . هذه الصور تختلف عن الصور السابقة لها ، فى أن الصور السابقة لها صور أيقونية صامتة وساكنة ومجسمة وبارزة وملتصقة بالمكان ؛ بالوسائد والأغطية . وهى صور فاقدة للحركة والحياة والحرية ؛ أما فى عوالم الأحلام فتكتسب الصور طبيعية انبعاثية تفجرية مغايرة . إن الصور هنا تنمو وتتحرك وتتشوف للتحقق ؛ فالأشجار تنمو وتضج بالحياة والثمر ، على النقيض من أشجار المخدات الثابتة والصامتة . الصور هنا تخرج من إسار الصمت والقيد وتكتمل ، وتأتى مكونات أخرى تحولها وتمنحها حياة جديدة ، فتظهر مهرة الحلم ؛ الصورة والرمز الأثير فى كثير من قصائد عفيفى مطر : « مهرة تطلع من بيت أبى : تطوى المسافات لها ، الفضة والبرق على حافرها ضوأ غرناطة ، والأرض وراء النهر » .

هذه عوالم أحلام تبدأ فى التشكل ؛ فالمهرة تطوى لها المسافات ؛ فهى لا تطويها بل تطوى لها ؛ لأن خفتها من خفة الحلم ، ومهرة الحلم لا تسير دائما على الأرض ، بل تطير سريعة كالبراق ، وامضة كالبرق . إنها لا تفعل شيئا سوى أن تطلع بخفة كما تطلع النباتات والأشجار سريعة النمو ، وكما يبدو النخيل سامق الارتفاع (والطلوع أيضا من المفردات الشائعة فى شعر عفيفى مطر ، على نحو يتسق مع الاتجاه الانبثاقى الفيضى) . ومهرة الحلم لا تفعل شيئا سوى أن تطلع بخفة ؛ سوى أن توجد ويتحرك الوجود لها . الفضة والبرق على حافرها يضيئان الكون حتى غرناطة وبلاد ما وراء النهر ، وعالم الجنة يضاء ؛ العالم المجهول البعيد يضاء ، والكون بأسره يضىء مادامت مهرة الحلم تجىء . إنك فى حضرة الحلم « فاصدع بحلمك وأطعه » . أفق مفتوح ممتد هو عالم الحلم ؛ أفق تتوحد فيه الأمكنة وتتجاور ، وتتهدم الحدود وتتداخل الأزمنة . وفى « الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة فى المكان وفى الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة التحليل النفسى بأن العمل الفنى إنما يتم والفنان فى حالة حلم » .[٣٢] إن الضوء الكونى يغمر ساحة الحلم ، ويتحول الزئبق والكحل بعينى المهرة إلى مرايا تشتعل وتتعدد ، وتكثر المشاهد التى تعكسها المرايا من آثار بارزة فى ذاكرة الحلم ؛ آثار الذاكرة الباقية الشاخصة والمرتفعة والكثيرة (الطلل الواسع) ، لكنها لكثرتها وابتعادها وقدمها تجمل قامة الشاعر الواحد الموجود الآن ها هنا تعلو قامته فى حضرة الحلم ، وتعمل عناصر الإضاءة (الفضة والبرق والزئبق والمرايا المشتعلة) على زيادة إضاءة المشهد الحلمى ، وينعقد الشجر المتباعد فى المشهد ، وتتقارب غصونه ، وتوشك أن تتحول إلى دغل غامض الضوء . لكن هذه مرحلة أخرى ، وطبقة أخرى أكثر عمقا من طبقات الحلم . والمشهد كله ليس غارقا فى الضوء والسكينة والفرح ؛ ففى قلب الشاعر هنا دمع منهمر يزرف ، وقلب يخفق رعدة ، وينابيع كامنة من الدم تصحو وتتفجر . والشاعر مع تزايد علو قامته فى حضرة الحلم يمتد دخوله إلى طبقات أخرى منه .

خيول طلعتْ من « جزء عَمْ »
اتسعتْ دائرةُ الأرض
سلام هى حتى مطلع الفجر . . . . سلامْ

ويمتزج الموروث الدينى الإسلامى بعمق عند هذه الطبقة من الحلم بالموروث الشخصى الخاص ؛ تمتزج خيول « جزء عم » وبخاصة خيول مطلع سورة « العاديات » - (« والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ») - تمتزج بخيول أحلام الشاعر ومهرة حلمه التى تطلع له دائما وتحمله كما يحمله حلمه إلى آفاق أكثر رحابة وحرية . ويتم القسم بالعاديات (الخيل المغيرة التى تعدو وتسرع بطريقة معينة أو صوت معين « ضبحا ») . وهذه الخيول العاديات تشعل النار بحوافرها كما يضرب الزند الحجر ، وكذلك أضاء الكون من مهرة الحلم والفضة والبرق على حافرها . والخيل فى التراث رمز للبرق المعبود الخصب والخير ؛ فالخيل سريعة كالبرق ، والبرق بركة ،

ومن البرق اشتقت الكلمة براق أى حصان ؛ وهو الحصان الأمثل . وقد قدس العرب الخيل ، وقدسوا البرق ؛ فكلاهما رمز العطاء والخصوبة والخير . والبرق يوحى بالمطر ؛ وفى الحديث : الخيل معقود بنواصيها الخير[٣٣] .

إن الذاكرة التراثية هنا ممتزجة بالذاكرة والموروث الشخصى الخاص ؛ بخفقات القلب ومخاوفه وانكساراته ؛ وانهمار الدموع وينابيع الدم المعتمة القديمة النائمة . التى تصحو فى حضرة الحلم وفى وهج التذكر . **هذا حلم من أحلام التذكر والاستعادة فللأحلام** ذاكرة كما للصحو ذاكرة ؛ وذاكرة الحلم أشد عمقا واصطخابا ورمزية وحرية من ذاكرة الصحو . والشاعر يحاول هنا كما يحاول فى كثير من أشعاره « رد الاعتبار للذاكرة بمفهوم ثورى خلاق ، وليست الذاكرة على مستوى الفرد والأمة ، حنينا لفردوس ضائع ، أو هروبا لعصور ذهبية ، بل هى سلاح ووجهة ، وسيلة وغاية ، بإعادة اكتشاف الوجوه والمواقف التراثية من منظور أنها إضاءة للحظات المعاصرة ، وتعرية للقائم الراهن ، وتفجير لأحلام الفرد والأمة ، وتجسيد للمستقبل »[٣٤] .

تدخل ذاكرة الصحو أعماق ذاكرة الحلم فتتسع ذاكرة الرؤيا . ويهرب الحلم ويفارق المنطقية والتعليلية والسببية ، ويراوغ وينجح فى الهروب من قيود الزمان والمكان ، ويبتكر آليات خاصة فى تفكيك الصور وتكثيفها ، وتكون الأيقونية بداخله أيقونية خاصة ، حيث تكون الصور حية وحرة وقابلة للتغير والتحول السريع ، كما أنها تضج بالرمزية :

شمس التذكر فى سهوب النوم داميةُ النزيف
والريحُ تعلو فى قباب الدهر والأعماق
ساقيةً فساقيةً
وغيم ينطوى من بعد غيم
يمرق البرق الأليفْ
لا شىء إلا خيط أكفان فأسلكُه به
ليطير فى الريح الطليقة . .

من قصيدة (موت ما لوقت ما . .)

إن شمس التذكر فى أعماق الليل منهمرة ومتفجرة ، ومعها تتحرك الريح فى قباب الزمن قبة قبة ، ومعها ينطوى الغيم ويمرق البرق . والعالم الحلمى كله شديد الحركة ، شديد التفكك ، شديد التشظى . والشاعر طائر بداخله ، غير قادر على الاستقرار أو الثبات أمام انهمار الصور التى تظهر وتختفى سريعة كالبرق ، لا شىء يفعله سوى محاولة ضم صوره المتناثرة بخيط دقيق موغل فى الرهافة مثل خيط الأكفان التى كثيرا ما تكون بلا خيوط .

ومن منظور عين الطائر العلوى ينظر الشاعر - عندما طار - إلى عالم حلمى يمتزج ويتشكل :

المزج بين خلائق الذاكرة وزواجُ ما ليس ذكراً بالأنثى
وماليس أنثى بالذكر
وفرْحُ القوى الأرضية وَهَبنى قوة الاستحضار
بمددٍ من صور الذاكرة المهشمة

فاستحضَرْتُ من الأطعمة والصور والسماع
الطيب على ما أشتهى
وطالَ الوقوفُ فى مقام «كُنْ »
وامتلأ الفرحُ بالأسئلة الغضّة
وتهدَّل شجرُ الوجه بالهواجس الطازجة
وبراعمِ الحيرة المنتهية
فعرفتُ أنى على المعراج أتمشّى فى مقصورة
اليقين الأوحد

من قصيدة (قراءة)

النص الشعرى هنا غارق فى أعماق الحس الصوفى (كما يتمثل لدى ابن عربى بشكل خاص) حيث ترتبط الصور بمفردات وحالات صوفية خاصة (المزج بين خلائق الذاكرة - قوة الاستحضار - السماع الطيب - الوقوف - مقام « كن » - الفرح - الأسئلة الغضة - الهواجس - الحيرة المنتهية - المعراج - مقصورة اليقين الأوحد) .

إن عملية المزج بين خلائق الذاكرة ، وزواج ما ليس ذكرا بالأنثى ، وما ليس أنثى بالذكر ، ربما كانت توحى بعمليات امتزاج تحدث بين عوالم الليل والنهار ، أو بين معادن ذكرية (الحديد الذى يصدأ مثلا) ومعادن أنثوية (لينة لا تصدأ) أو بذلك الزواج الذى يحدث بين السماء والأرض فى الكيمياء القديمة ؛ فحجر الفلاسفة المظفر يفاخر بتفوقه على الاتحاد المحض بين الذهب الذكر والزئبق المؤنث . وبهذه الكلمات « إن يتزوج ذاته ، يحبل بذاته ، ويولد من ذاته ، وهو بذاته ينحل فى دمه بالذات ، ومجددا يتخثر مع نفسه ، ويتخذ لنفسه قواما صلبا ، يبيض نفسه ويحمر من تلقاء ذاته »[٣٥] .

وعندما يقول « الفلاسفة الهرامسة إنه يجب تزاوج الشمس والقمر ، غابرتان وبايا ، الأم والابن ، والأخ والأخت ؛ فإن كل هذا ليس بشىء آخر سوى اتحاد الثابت والمتطاير ؛ هذا الاتحاد الذى يجب أن يتم فى الإناء بواسطة النار »[٣٦] . ويكثر ابن عربى فى « كيمياء السعادة » من الحديث عن نكاح المعادن وتزاوجها كى يخرج منها جوهر شريف يسمى الذهب ، به يشرف الأبوان . والذهب/ الولد = الفطرة = الإسلام ، وأبواه (المعادن الأخرى) هما اللذان يهودانه أو ينصرانه . ويقول عن إدريس صاحب كوكب الشمس « ورأى فى هذه السماء غشيان الليل ألنهار والنهار الليل ، وكيف يكون كل واحد منهما لصاحبه ذكرا وقتا وأنثى وقتا ، وسر النكاح والالتحام بينهما »[٣٧] . وتحضر صور أخرى من التراث الصوفى فى هذا الحلم ، حيث يستحضر الشاعر الأطعمة الطيبة ، والصور الجميلة ، وهذه الحالة الوجدانية المرتبطة بالكلام والألحان العذبة (السماع الطيب) .

إن الكلام سماع ، وو السماع إيقاع فى شكل حروف . وهو يمكن أن يتلقى بالبصر فى صورة مرئية ، تلقيا يقوم على وزن وميزان . وحقيقة الميزان هى الإيقاع الذى تبرز فيه الذات ناظمة ، أى مجمعة ومفرقة لحروف الصورة بإيقاعات هذه الحروف فى تركيب مشكل فى صور ، وإما يتلقى بالأذن ، فهو يحتاج إلى إعمال الخيال أكثر ؛ أى تقديم المرئى فى خيال المتكلم مقولاً يسمع بالأذن ، ويتلقى مرئيا فى الخيال . . فالأشياء عامة فى وجودها العدمى لم تتصف إلا بنسبة

السمع فى مجموعها المشكل للكون الذى سمع كلام الله ، فالتذ فى سماعه ، فلم يتمكن له إلا أن يكون . وهذا السماع الأول مجبول على الحركة والاضطراب والنقلة فى السامعين ؛ لأن السامع عندما سمع قول « كن » ، انتقل وتحرك من حال العدم إلى حال الوجود فتكون ، فمن هنا أصل حركة أهل السماع »[٣٨] .

وقد طال وقوف الشاعر فى حضرة الوجود والكون (مقام « كن ») فامتلأ بالفرح والأسئلة المورقة وخواطر النفس وهواجسها ، وانتهبت حلمه براعم حيرة طاغية (الحيرة عند ابن عربى هى الغرق فى سماء العلم بالله مع دوام النظر إلى توالى تجلياته)[٣٩] ، فعرف أنه على المعراج (يرتقى ويصعد بروحه) ، وعمله وحلمه يتمشى فى مقصورة (مقام الإمام) اليقين الأوحد المطلق نقيض الشك (الوجود الواحد) (أو الحق فى الأشياء) ، والحقيقة الشاملة الجامعة لكل الحقائق :

واتسعت دائرة الأرض
السمواتُ سراويلُ يتفتقن عن خاصرة النهر الحى
نافذة تحت سراويل البحر مفتوحةٌ
والإشراقيون الهرامسةُ والعرفاءُ يقيمون
وليمةَ الجدَلِ النورىِّ
السهروردى يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبزَ
والسمك النيليَّ المفضض ويأكل ملءَ
الفيض الذى لا ينقطع
الهرامسةُ ينسجون بُرْدَةَ
السماع والطرب ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش
والطيرِ مستراحاً وكنفاً وتوطئةً لتعارف الخلق
ومصاهرة الخلق مثنى وثلاث ورباع وإلى آخر
ما تعيه الذاكرةُ من الأعداد .

وتتسع مساحة الحلم وتغزو المادة المتفجرة من طبقاته ؛ فسماوات الحلم سراويل تتفتق كاشفة كالشمس صادفت رتقا بين سحابتين عند خاصرة نهر الحلم الحى ، فتفتح نافذة أخرى للحالم ، فيشهد الرؤيا ، وليمة الجدل النورى والإشراقيين الهرامسة والعرفاء (الجذور التاريخية الخفية للشاعر والقصيدة) ، كالسهروردى ، الذى يتنفس بحرية ، ويرفض القيد ، ويفضل الموت جوعا (وكان يفضل الرياضيات ولا يحب الطعام ؛ وقيل فى حادثة موته إنه ترك دون طعام حتى مات ، وقيل إنه امتنع عن الطعام حتى مات)[٤٠] ، والذى يرفض أن يكون الطعام له فيقسم الخبز والسمك النيل المفضض رمز الحرية والحركة والخير والرزق والفضة المرتبطة بالفيض ، بالقمر ، بالنور ، بالروح ، بالقوة الخالقة . وهؤلاء الهرامسة ينسجون أثواب السماع المخطط ، ويفرشونها لتعارف الإنسان والحيوان المتوحش والطيور وتآلفها ، فى مصاهرة تتم بين الخلائق ، وامتزاج يحدث فى الذاكرة . ويتحدث السهروردى فى رسالة أصوات أجنحة جبرائيل عن أن الحق سبحانه وتعالى قد قال « وجاعل الملائكة رسلا أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع » . وقد ذكر مثنى فى أولها إذ كان الاثنان أقرب الأعداد إلى الواحد ، ثم الثلاثة والأربعة . ومن هنا أن الذى له جناحان أشرف من الذى له ثلاثة أو أربعة . وهذا سر يتفرع على تفصيلات كثيرة فى علوم الحقائق والمكاشفات[٤١] . والهرامسة هم الآباء الحقيقيون لرياضيات الحلم ولرموز الأعداد . وهرمس كلمة سريانية معناها العالِم ؛ والهرمسية فلسفة عرفانية ترجع بجذورها إلى مصر القديمة ؛ وقد عرفت بالتركيز الكبير على علميات تحول المعادن وعلى الأحلام .

وقد وصفت برديات هرمس الأحلام بأنها لغة لها حروفها ورموزها التصويرية ، كما أن لها خطوطها المختلفة ، كما هو الحال فى اللغة المصرية القديمة ، بخطوطها الهيروغليفية والهيراطيقية والديموطيقية ، وأشكال حروف كل منها ، وطريقة قراءتها ، أو كما هو الحال فى اللغة العربية ، واختلاف خطوطها الكوفى والرقعة والنسخ ، فتختلف صور المرئيات ومعانيها فى الأحلام تبعا لنوع الحلم وطبيعته[٤٢] .

لقد استخدم الفلاسفة والكهان فى كل الفلسفات القديمة الخيال البصرى والأحلام أداة للنمو والبعث والتجدد ، واعتقد الهرامسة المصريون القدماء أن الكل يخلق العالم عقلياً ، بطريقة مماثلة للعملية التى يستطيع الإنسان من خلالها أن يخلق الصور العقلية . ومع هرمس ولدت فلسفة روحية تقوم على المادة . وتقرر هذه الفلسفة أن الصور التى توجد فى العقل تقوم بالتأثير على العالم العضوى الطبيعى . وقد مهدت هذه الفلسفة الطريق لظهور الكيمياء القديمة . واعتقد هرمس أن الأفكار مماثلة فى حركتها وخصائصها لخصائص العالم المادى وحركاته ، وأنها قادرة على تحويل العالم المادى وعلى تغييره . وتعلم التحكم فى الصور العقلية هو أحد الأساليب المستخدمة فى إحداث هذه التحويلات . وقد أثرت المبادىء الهرمسية المصرية الخاصة بالعلاج والشفاء عن طريق العقل فى بعض أشكال العلاج الإغريقية ؛ فالمعالج المصرى ، ثم الإغريقى بعده ، كان يجعل المريض يحلم بالشفاء من خلال الآلهة . وقد اعتقد عالم الكيمياء القديمة السويسرى « بارسيلسوس » أن قوة الخيال عامل عظيم فى الطب ؛ فهى يمكن أن تحدث الأمراض لدى البشر ، ويمكن أن تشفيهم أيضا ، كما اعتقد أن الأحلام تمنح الإنسان شفافية الرؤية التى تسمح بالقدرة على تشخيص الأمراض وعلاجها . والروح — فى رأيه — هى السيد الحاكم ، والخيال هو الأداة ، والجسم هو المادة التشكيلية . وقد كان الاعتقاد فى القيم الشفائية للأحلام والخيال شائعاً فى فلسفات الهرامسة ، ولدى الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة ، وكذلك لدى الهندوس والبوذيين . وفى العصور الوسطى عبرت هذه الأفكار عن نفسها فى تراث المتصوفة المسلمين ، والغنوصية العرفانية المسيحية ، وكذلك فى أفكار القُبالة اليهودية[٤٣] . « فى ليل الحلم كل شىء محتمل الحدوث : الاتصال بالموتى والأحياء ، والوجود فى أماكن متعددة ، وفى أزمنة متباينة فى آن واحد »[٤٤] .

هو الليلُ ؛ صَحْوُ الإرادات فى الكون ، سجادةٌ
يتنفس فيها اشتباكُ الخطوط مشاجرة اللون فى
اللون . . .

. . . .

للتخوم خطاها . . تضيق وتتسع الأرضُ هرولة
للأقاليم يمتلىءُ الحلم فيها بما يشتهى
مرةً ملكوت

وأخرى سديم يناوشه العصْفُ

من قصيدة (امرأة تلبس الأخضر دائماً
ورجل يلبس الأخضر أحياناً) .

ليل الحلم يمر به الغمام أحياناً فيظلم ، لكن شمسه الخضراء مثل عيون الحبيبة ؛ مثل لباسها ، غالباً ما تجيء . يبرق ليل الحلم بمزيج من الأحمر والأخضر ، وتظهر صور ، وتقوم عوالم وتهوى عوالم أخرى . ليل الحلم بوتقة لوحة تكوينية سريالية ، تشتبك فيها الخطوط والألوان . ليل الحلم تظهر فيه الأشياء وتختفي سريعاً كضوء البرق ، يفرش سناه لحظة ويخفيه لحظة . وتضيق أرض الحلم وتتسع مرة ؛ تضيق الخطوة وتتسع في أقاليم الحلم مرة ، ويكون الحلم كالملكوت الممتلىء الكامل المكتمل ، ومرة أخرى يكون سديماً وعماء وخواء تناوشه ريح صرصر عاتية الحلم . مرة جنة ومرة صحراء ، لكن هذه الصحارى في الحلم قليلة الظهور ؛ وهي عندما تظهر فإنما لتشير إلى مواضع الجنان ؛ الزروع والخيرات والأمطار والأزهار :

الصحارى تقاطرن لى بالغضَى والشقائق للمن
ظلّ النسور المطيفة
قدّمْن لى وَرْسَهنّ وطعم الإراك وأدعية
من عرار المحبين .

من قصيدة (امرأة ليس وقتها الآن)

الصحارى القاحلات المجدبات في الحياة أو في بداية الحلم جثن للحالم متقاطرات حاملات وممتلئات بالنباتات والأشجار الطيبة ؛ وعالم الحلم الخيالي هنا هو عالم فردوس يشير إلى الأيام القديمة الأولى قبل الهبوط من الفردوس ، أو إلى الأيام القادمة المتعلقة بحلم الصعود إليه . والجذر اللون النباتي المشترك في هذا الحلم هو الأحمر ؛ فالغضى شجر من أثل خشبه من أصلب الخشب ، وجمره يبقى زماناً طويلاً لا ينطفىء ؛ والشقائق هي شقائق النعمان ؛ الورود الحمراء المرتبطة بموت أدونيس وميلاده ، وبأسطورة الانبعاث والموت وطائر الفينيق الذى ربما كانت تشير إليه « النسور المطيفة » في هذه القصيدة[45] . والورس « نبت من الفصيلة القرنية (الفراشية) ، ينبت في بلاد العرب والحبشة والهند ، وثمرتها قرن مغطى عند نضجه بغدد حمراء ، كما يوجد عليه زغب قليل ، يستعمل لتلوين الملابس الحريرية ، لاحتوائه على مادة حمراء » . والأراك هو شجر المسواك ؛ وهو شجر كثير الفروع متقابل الأوراق ، له ثمار حمراء دكناء تؤكل ، ينبت في البلاد الحارة ، ويوجد في صحراء مصر الجنوبية الشرقية . والعرار نبات طيب الرائحة ، من فصيلة البهارات الحارة[46] .

نار الحلم مشتعلة دائماً ، وحرية الحلم وخيوله جامحة بلا حدود ، والشاعر ينام ويستيقظ ، وحلمه لا ينقطع :

شمسان :
مصهورة تتشظى بجفنى واحدة
تتكلم أخرى عن الكائنات المذابة
تجلس فى حضرة الدهشة المشرئبة تحت
الظلام ، وأدخل أروقة الله ،

زُملنى الصيفُ والصوفُ تحت فضاء السموات ،
نمت ، استفقت ذهولا ،
ونمت تدثرنى جمرةُ الليل
تفرطُ فوقى عناقيدَها اللهبية
بينى وبين القميص الخيول
الصواهل ، ألفاف غاب من الشجر المعتم المتهدل
هذى غزالةُ خوفى مطاردة حرة
أتقلب

من قصيدة (امرأة ليسْ وقتها الآن)

يتحدث الشاعر هنا عن شمس خارجية وشمس داخلية ؛ شمس إدراكية وشمس حلمية ؛ امرأة واقعية وامرأة حلمية تحضر دائماً . واحدة تتشظى بجفنه جمرة ، والأخرى تتكلم عن الكائنات المذابة وزواج المعادن وعالم السحر والكيمياء وحرية التحويل والمصاهرة . غابات كثيفة ؛ أجمة أدغال تفرش أغصانها على أحلامه ، تعتم لتضىء وتضىء لتعتم ، وتتسلل الشمس بين فروعها كضوء البرق بين الغمام « هذى غزالة خوفى مطاردة حرة » إنها امرأة جميلة شاردة ، بينه وبينها تقف خيول الحلم الصواهل ، وعناقيد الليل الملتهبة تدفعه في اتجاه القميص الذى هو إما قميص الحبيبة ، أى رداؤها ، أو هو الغطاء الذى يخفى الحقيقة والمادة الأولى للحياة والخلق ، التى لابد للمرء ـ كما يشير أفلوطين - أن « يتغلغل تحت صورها ، وينزعها عنها ، ويجردها منها ، وحينئذ ينالها مفردة مجردة عن اللباس ، ثم يتأمل قمصها واحداً واحداً ، ويتأمل مرتبة كل قميص منها ، ويتحقق من مراتب هذه الصور ، وما هو منها أول ، وما هو ثان وثالث ورابع ، إلى الأخير منها »[47] .

ودائماً هناك في أحلام الشاعر رجل وامرأة ؛ ودائماً هناك مهرة لأحلامه ؛ مهرة كالمرأة أو امرأة كالمهرة . ودائماً هناك بحث وفعل شبقى ، وعالم يطمح للخروج من قسر الواقع وقيد المادة وانقضاء الزمن ؛ ودائماً هناك انشطار وثنائية متصارعة بين ذاتية الأرضية وذاتية الحلمية ؛ بين امرأته الواقعية وامرأته الحلمية ؛ ودائماً هناك جمر واشتعال ولهب :

بيننا جمرة للعناق :
أحلُ عراها وأفتح أكمامها
ورق مخملى تقرّاه ماء الأصابع ، كف تكابده
كلما سقطت ورقة نفرت فى منابتها فورة للطلوع
المفاجىء وازدهتْ . . .

من قصيدة (هل الانتظار هو ؟)

وأيضاً :

رجل ، وامرأة تفتح فى عروة ثوبيهما الشفيفين
بخورا ولبانا زاكيا ، تفتح فى الطوق هلالا
خفق نهدين ، حفيف المخمل الناعم بالحلمة
والمرأة تمشى خضرة معتمة فى

هودج الليل ويمشى الرجلُ النائمُ يقظان .

من قصيدة (محنة هى القصيدة)

المرأة فى الحلم كالحلم ، كالجمرة ، كالزهرة ، كالنهر ، كالكتابة ، كالإبداع ؛ طاقة متجددة مورقة منتشرة دائماً كروائح المسك واللبان والبخور الذكية ، المرأة تمشى فى الحلم كالنسيم العطيب ، ثوبها شفاف ، وريحها طيب ، ومشيتها خضرة معتمة غامضة كثيابها ، كشمس الحلم ، كورق الشجر يبرز براعم من مكامنه . والرجل النائم يمشى مستيقظاً لأنه حى بالحلم ، نشط به ، متنبه لعالمه ، مستثار بامرأته ذات الخضرة الداكنة ؛ المرأة الأفق الزجاجية الأشعة النجمة الهلال الخفق الخفيف النعومة ، تمشى متهادية وسنانة ، فى حين ينظر الرجل النائم ويرى ويخاطب نفسه :

لك ممالك الجن الفسيحة وقلق الإنسان
ومستقبل الحلم :
جولانُ النوم فى المدن
المهجورة وشواهد القلاع أو يقظة الجلوس على العرش
تستبدُ بك فوضى الغيوم والأرجوان المدمم فى
مملكة الريح
فهل هم الموتى يعيدون أدوارهم فى
صمتك المسكون بماء التذكر ، فترى كل شىء شبحاً
يهيم بين مرآتين ؟

من قصيدة (هل الانتظار هو ؟)

وتتسع مرآة الحلم ، ويرفع الشاعر مرايا حلمه ، ويرى منقوشاً عليها ممالك الجن الفسيحة وحيرة الإنسان ؛ مادة الحلم الماضية ومادته القادمة ، ويتحول الحلم كائناً حياً حراً فى عوالم المدن المهجورة القديمة ، وتستبد بالشاعر العوالم المختلطة من مدركات خارجية ورؤى داخلية ؛ كفوضى الغيوم والشمس (الأرجوانية) الدامية فى سهوب التذكر حادة النزيف ، فى حين تطلق الريح جيوشها الهوائية لتشن هجومها على مملكة الحلم . وينشط التذكر ، وتبرز مرايا كثيرة تعكس الحالة الشبحية للكائنات والأشياء . وصمت الشاعر المسكون بماء التذكر هو إذن صمت مسكون بالحركة ؛ إنه سكون يضج بالتفجر ، فالحقيقة الوجودية واحدة تتعدد صورها وتجلياتها ومظاهرها ومراياها ، فهذه الكثرة هى كثرة اعتبارية لا مستند حقيقياً لها . . فالحق واحد يتكثر فى مراتب التجلى وفى المرائى »(٤٨) .

ويهيم الشاعر بين مرآتين ؛ مرآة الخلق (الإدراك ـ العالم الأرضى ـ المفردات ـ الكثرة) ومرآة الحق (الحلم ـ عالم النفس والروح ـ الصيغة الكلية ـ الوحدة) . والمرآة الأولى تمثيلية باردة محددة ؛ والثانية حية دافقة متجددة ، مليئة بالدلالات والاحتمالات ، وهى مع ذلك خالدة . وفى الصورة تضمين لأسطورة الكهف وعالم المثل وعالم الأشباح لدى أفلاطون ، وكذلك لفكرة التناقض والصراع والبحث عن الذات من خلال وسيط هو المرآة .

إن الأحلام هنا ليست مقصورة على الشرط الفيزيقى للنوم ؛ إنها أكثر تعلقاً بالبعد الرمزى للخبرة الإنسانية الكلية(٤٩) ، وبطبيعة الفعل الإبداعى الذى يعتصم به الشاعر :

امرأة تقوم بينى وبين الحلم
معتصم بطوفان الحلم معتصم بطوفان القصيدة .

قصيدة (امرأة ـ إشكاليات علاقة) .

(يمرُجُ ماءُ الظلمة الحى
فما سؤالُك عن ثلج الجمد وأنت مقيمٌ
فى عرش الجمرة الحية ،
وما سؤالك عن النار وأنت يقظانُ
النوم فى إجابات الجمد ! !
وأوقفنى
أقر أن أن الجمعُ بينهما والخروجُ منهما
ثم إقر أن أنى علمُ أسئلة النوم) .

قصيدة (أول الحلم ـ آخر الحلم)

ماء الحلم ، الظلمة الحية ، الماء الحى لظلمة حية يمرج ويومض ويحترق فلا سؤال ولا تساؤل ولا طلب لثلج السكون . يخاطب الشاعر نفسه مخبراً إياها أنه يقيم فى عرش الحلم (عرش الجمرة الحية) ، عرش الحياة ، قمة التدفق قمة البركان . ويتخذ الشاعر تجاه ذات موقفاً شبيها بموقف النفّرى فى « المواقف والمخاطبات » أمام الله ، إنه نار الحلم/الحياة/القراءة/الحركة/النار/الإقامة ، لكنه فى الوقت نفسه « يقظان النوم » الذى يتساءل عن « ثلج الجمد » ، ويقيم فى « الجمرة الحية » . ويعترف الشاعر بوجود هذين العالمين ؛ هاتين المرآتين ؛ هذا الواحد المنشطر فى كثرة ، ويحاول الجمع بينهما ، والخروج منهما . إنه يضع أمامه الموضوع (الجمر ـ النار ـ الحلم ـ اليقظة ـ الحضور الحقيقى) ونقيض الموضوع (الجمد ـ الثلج ـ الواقع ـ النوم ـ الغياب) ويصل من خلال حلمه الإبداعى ومن خلال موقفه الذى يتواجه فيه موضوعه ونقيض موضوعه كى يصل إلى مركب النقيضين : « أقر أن أن الجمع بينهما والخروج منهما » ، وكى يصل أيضاً إلى اقتناع فكرى وشعرى بأنه « علم أسئلة النوم » . إنه عالم الأحلام ؛ شاعر الأحلام ؛ سفر الأحلام ؛ مفجر الأحلام ، وفيها بين الدخول إلى الأحلام والخروج منها يتشكل عالم الأسئلة التى لا تقدم إجابات إلا لتثير أسئلة أخرى . وهكذا فعل العقل الجدلى الإبداعى ؛ هكذا فعل الكتابة ، وكذلك فعل الوجود والحياة : « مضى زمن الأجوبة التى لم نشترك فى صياغة مقدماتها أو عناصر حيثياتها . نحن الأسئلة المطروحة ، بل نحن الأسئلة المقتحمة ؛ والقصيدة سؤال كبير ، بل نحن القصيدة وقد تفرقت فى جسوم كثيرة ، بل نحن هدايا الشوك ، لا هدوء لنا ولا هدوء لأحد بنا أو معنا »(٥٠) .

هل يمكن لحلم مثل هذا أن ينتهى أو يقفل أو يختتم ؟ لا ؛ إنه يستكمل دورة ليبدأ دورة أخرى . وكما يكون الفجر كمالا لليل وبداية ليوم جديد يكمل الحلم دورته الصاعدة .

١ ـ ٣ آخر الحلم :

وفى حين تطلع نساء النهر فى مطلع الحلم فى بداية قصيدة « قراءة » (خلاخيل من العشب ـ استدارات من الفضة والطمى ـ اشتهاء

بللته رغوة الماء) فإن نساء النهر — فى ختام الحلم وختام القصيدة — لا يطلعن بل (يكشفن عن الساق النحاسية ، والطمى وعشب الخليقة الطالعة من كل نوم) . الساق النحاسية إشارة لنساء الأرض أو لطلوع الشمس .

وفى حين يكون عالم طلوع الحلم هو عالم طلوع نساء من الفضة ، خلاخيل قمرية من العشب بلون شمس الحلم ، أو استدارات شبه كاملة من الفضة والطمى والضوء المشع المضىء لعالم الحلم ، فإن عالم طلوع الشمس الأرضية بعد ذهاب الحلم يكشف عن سيقان نحاسية تومىء إلى قرب طلوع الشمس لنساء أرضيات يكشفن عن عالم الخليقة التى قامت من النوم تسعى فى الأرض قرب مطلع الفجر . ومازال الشاعر يغفو ويصحو ، ويستيقظ ثم يغيب ؛ مازالت المهرة تصهل وبيت أبيه « مرتحل فى جسد الحلم » ؛ مازالت الصحارى تكتسى وتتزين ، وكذلك الخرائب « ببهاء الصاعقة وخضرة النار » . لكن ها هى ذى تختفى أطراف الليل المتبقية « فى قفازات الأرجوان وجوارب الذهب المسبوك وغير المسبوك » . ويدخل الليل فى النهار ، ويلج النهار عالم الليل ، ويخرج الميت من الحى ، ويخرج الحى من الميت ، وتحيى الأرض بعد موتها ، وتظهر شمس « أرجوانية ذهبية فيختفى الليل بتأثير من جسمها (الذهب المسبوك) ، وتصعد الشمس ويهبط الشاعر من عالم الأحلام :

صاعدة هى ومليئة
هابط هو إلى همهمة الخشاش وتلاصق الدويبات
وزواحف السعى
ضاقت الخطوةُ . . .
فى مرقعة النصف النهارئ
التفت ، انتشرت رائحة النوم الظلامى
وقاعت فرش الصوف ، ارتمت أحفة القطن
المنداةُ
سلام عنكبوتُ من دم خَثْرةَ أن التقاطيعَ
تشتبهن . . .
سلام /
جسدٌ يهجره الماءُ وماءٌ هجرتْه الذاكرة . . .

من قصيدة (قراءة)

وتحتل المشهد الأخير فى الحلم صحراوات تلبس أرديتها فتتزين الأرض وشظايا الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة نار الحلم . لكن هذه الزينة تبدو كغفوة الموشك على اليقظة ، وكخضرة النار وبدايات النار ونهايات الحلم ؛ تمضى سريعا . وتصعد الشمس ويهبط البحر ، ويغيض نهر الحالم ، وتنسحب صورة مياهه ، ويبدأ العالم الأرضى السعى اليومى فى الدبيب والهمهمة ، وتضيق الخطوة التى كانت واسعة ، لأن حرية الحلم أوشكت على إفساح المجال لقيد المادة . ويصبح السعى هنا شبيها بسعى الزواحف والدويبات (الحشرات الصغيرة ، التى قيل فى بعض نصوص الكيمياء القديمة إنها قد تخرج من النار)(٥١) . وفيما بين صعود الشمس وهبوط الشاعر إلى عالم الدويبات والزواحف وخشاش (حشرات) الأرض وتلاصق مسافاتها وقصر خطواتها وضيق مكانها ، تضيق خطوته . لقد بدأت اليقظة .

ويستعين الشاعر بكلمات وصور ذات جرس خاص لكى يعبر عن عالم الضجيج والضوضاء الذى استيقظ فيه ، بعد أن كان فى عالم الخفة والسكون ؛ فالنهار له « مرقعة » تختلط فيها الأصوات والأشكال والصور ، وفرش «الصوف » « قاعت » ، والحفة القطن المنداة « ارتمت » . والسلام هنا « سلام عنكبوت » والدم « خثره » أن التقاطيع تشابهت ، وجسد الشاعر « يهجره » ماء الحلم ؛ ماء حياته الليلية الخاصة ، والنهر الذى تطلع منه نساء الحلم « خلاخيل من الفضة والطمى » . والحلم كالماء بالنسبة للشاعر ، إذا هجره « جف ومات » . وكذلك الذاكرة بالنسبة للحلم ؛ فهى ماء يفيض ويتدفق ، ويكسب الحلم الحياة والمعنى ؛ فإذا هجرت الذاكرة الحلم صار فوضى كابوسية عنكبوتية ، وشظايا من الرؤى الليلية المبهمة . وفيض الصور المستمر والخلق الدائم المتجدد لمشاهد الحلم تحضر بدلا منه الآن « تقاطيع تشابهن » (إن البقر تشابه علينا) فى رتابة متكررة ومملة وواهية ، كنسيج العنكبوت ، وكتكرار خيوطه « جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة » . إن ماء جنات الحلم التى تجرى من تحتها الأنهار يجف ما دامت ذاكرة الحلم تنسحب ويغيض ماؤ ها . والماء دائماً مرتبط بالذاكرة ؛ ذاكرة النهر ؛ نهر الحلم ؛ حلم الذاكرة ؛ نهر الذاكرة .

هذه صور تتكرر دائماً فى قصائد الشاعر الخيال / الرؤ يا / الذاكرة / الهجران / الغياب / المرور / العبور ، وكلها مناطق مترابطة فى مساحة الحلم ، والماء يخصبها ويعطيها دلالات التجدد والنمو ، وغياب الماء يحضر أمام أعيننا صورة مشهد جاف بارد وقاحل ، يوشك على الموت :

. . . الفجرُ ينسجه عنكبوتُ الترقب ، لا أصدقاء يجيئون
صوتُ الخطى أتعرّف فيه على صاحبى الموت أو
عسس الظلمات وهمهمة المخبرين وراء النوافذ .

من قصيدة (امرأة تلبس الأخضر دائماً)

وفى قصيدة «امرأة ليس وقتها الآن » نجد أنه بعد طوفان الحلم وفيضان العشق ونار الشبق وصراع العوالم وتفجر الذاكرة ، يكون الوداع ، وتكون اليقظة والإفاقة :

استفقْنا ذهولاً :
من الرعب لم ألتفتْ
وهى لم تلتفت .

على أن قصة الحلم فى قصائد الحلم هنا ، لا تكون منسقة منظمة كما هو الحال فى الأعمال العقلية ؛ إنها عوالم تختلط وتتشظى ، وتبدأ لتنتهى ، وتنتهى لتبدأ مرة أخرى . والإيقاع الدورى لها ، والشكل الدائرى لقصائدها ، يسلمنا إلى عوالم بدائية قريبة من عوالم الأسطورة . هكذا يمضى الشاعر لياليه ما بين « بارقة النعاس وخطفة الحلم المكاشف » إننا عندما نكون فى حالة نوم نستيقظ فى حضور شكل آخر من الوجود ؛ فنحن نحلم ونتذكر القصص التى تحدث . وأحيانا لا يكون هناك بالنسبة لها أى سابقة فى الواقع . وأحيانا ما نلعب دور البطل ، وأحيانا دور الشرير ، وأحيانا نرى أجمل المشاهد ونكون فى قمة السعادة ، وأحيانا ما يُقذف بنا فى جحيم من الرعب .

ولكن أيا كان الدور الذى نلعبه فى الحلم ، فنحن نقوم بدور المؤلف ، إنه حلمنا ، وقد ابتكرنا نحن الحبكة(٥٢) :

تخرج تحت فضاء الليل وتغدو شجرةً هائلة يلفها
الظلامُ المرقَّطُ
كلما اختفتْ نجمة غادر عضو من اعضائك الليلَ حتى
تتكامل على فراشك الخشن
للحصير والليف غابة من تآلفات اللمس والأحلام
للسموات ذاكرة فى عينيك
تعرف كم دائرة تطيرها الصقور والحدآت العالية
حتى تصير الشمس فى مركز الأقواس .

من قصيدة : (هل الانتظار هو ؟) .

ونصوص قصائد الحلم نصوص ملتبسة ، تتداخل فيها عوالم وتفصيلات وصور متباعدة ؛ فهل ليل الشاعر هو نهار الكون ؟ وهل نهار الشاعر هو ليل الكون ؟ هل اختفاء النجوم هنا ولادة للصباح ؟ أم هو قدوم للحلم حينما تختفى أنجم السماء فى الليل تدريجيا من أمام الشاعر ، فى حين تغفو عينه ، ويجىء حلمه ؟ هل كلما اختفت نجمة من أمامه تتكامل أعضاؤ ه عضواً عضواً على فراش ليله ؟ أم أن هذا التكامل يكون للغابات المتآلفة من اللمس (الشبقى) والأحلام ؟ هل السماوات التى تحضر فى ذاكرة عينى الشاعر هى سماوات الحلم أم سماوات الفضاء الإدراكى ؟ وهل يعرف الشاعر عدد دورات طيران الصقور والحدآت العالية خلال الحلم أم خلال الصحو واليقظة ؟ هل يكون ذلك منذ شروق شمس الحلم أم شمس الإدراك الحسى المعروفة ؟ هذه كلها احتمالات يوحى بها هذا النص الملتبس ، الذى يكثر وجود أمثاله فى شعر عفيفى مطر، ومثله قوله فى قصيدة « محنة هى القصيدة » : « الليل فى آخرة السهل عصافير ينفضن عن الريش بقايا القطر ، أضغاث النباتات ، هباء الذر والغَبْشة ، يُسلمن المناقير إلى دفء الجناحين . النهار التمُّ فى أعضائه واصاعدت شيبته من تحت حنّاء الذرى . الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تثاءب والقرية جرو ومرح لاذ به النوم البعيد » . هنا يتوحد الزمان بالمكان ، وتعرف الطبيعة سيمفونية اللون والحركة ؛ فبعد التمهيد الذى بدأت به القصيدة ، والذى شبه فيه الشاعر أشعة الشمس بالشوك المضىء وبالقنفذ الساطع الذى يرعى ، وبعنكبوت ذهب يقطر منه الأرجوان . بعد هذا تتداخل عناصر الليل مع عناصر النهار ؛ فمازال الليل حيا يسعى ؛ وفى القرية تتداخل عناصر النهار مع عناصر الليل ، كما يتداخل الضوء مع الظلمة ، والنور مع الغبشة ، واليقظة مع النوم ، ويتحدث الشاعر عن الليل الذى يستيقظ فى آخر السهل كما تنفض العصافير عن ريشها بقايا ندى الصباح وأضغاث أحلام النباتات ونثار الريح والحشرات والعتمة ، ثم تسلم مناقيرها لدفء أجنحتها . والنهار يتأهب للصعود لشيبته ، أى ذؤ ابة رأسه ، أى شمسه ، تتصاعد عند الأفق المخضب كالحناء ، فى حين أن الصخرة « تأوى للنعاس الرطب » . والفراغ يتثاءب ، والقرية فى حالة نوم تشبه الكلب الصغير الذى لاذ به النوم السعيد . هل يتحدث الشاعر هنا عن حالة من اليقظة أم حالة من النوم ؟ أم حالة هى ما بين اليقظة والنوم ؟ (وهذا أقرب الاحتمالات فى رأينا) . فهل ليل الشاعر هنا هو صباح العصافير التى تبكر قبل البشر ؟ وهل مجىء الشمس يعلن ختام حلمه ؟ أم أن ذهاب نهاره هو قدوم لعصافير ليله ؟ إن الليل عصافير ينفضن عن أنفسهن بقايا القطر وأضغاث النباتات وبقايا الظلام . هو الصباح إذن يجىء ويختتم الحلم ، فالهوة « تثاؤ ب » ونعاس الصخرة « رطب » . هو نعاس الفجر إذن ؛ نعاس القطر والندى . ومازالت القرية تنام مثل جرو مرح غارق فى السكينة والأحلام ، لكن نعاسها يوشك أن ينقضى ، فالنهار تتأهب ذؤ ابة رأسه للظهور مشعة بضوئها من وراء الأفق . إن نهاية الحلم تعود بنا إلى بدايته ، وبداية الحلم قد تكون هى نهايته ؛ ونهايته قد تكون بدايته وما نتذكره من الحلم يكون آخر ما تم فيه ، وقد يكون هو ما نبدأ به الحلم فى اليقظة ، برغم أنه نهايته فى النوم .

يمكننا بالطبع استرجاع الحلم من نهايته ، وتذكر بعض التفصيلات إذا نحن نشطنا الذاكرة ؛ فليست قصيدة الحلم ـ وكذلك الحلم ـ حركة خطية امتدادية أحادية الجانب ، بل هى حركة دائرية لولبية بندولية ، تتحرك بين السطح والعمق . وهنا يتحرك وعى الحالم ـ أو لاوعيه ـ من نقطة ما ويعود إليها كى يعمقها أو يؤ كدها . وهو خلال حركته يأخذ موضع عين الطائر أو ينظر من منظور الطائر ؛ Bird Perspective فهو يرى جميع مشاهد الحلم متجاورة ومتفاعلة ومتراكبة ومتداخلة معا فى آن واحد ؛ يراها برغم تباعدها الزمانى والمكانى ، وبرغم تفكك عناصرها وتباعد مفرداتها ، فى موضع واحد ، بنظرة واحدة ، غارقة فى ذلك الضوء الكونى الأسطورى الشامل ، المميز لعوالم الأحلام التى تجول فيها محمد عفيفى مطر كثيرا ، ومن خلالها أبدع شعره بشكل قل أن نجد له نظيرا فى الشعر العربى المعاصر أو غير المعاصر .

٢ - ١ الكيمياء دلالة الصهر والتحويل :

ما علاقة الشعر بالكيمياء ؟

نبدأ أولا فنقول إن ما نقصده بالكيمياء هنا هو تحديدا ما يسمى بالكيمياء القديمة Alchemy وليس الكيمياء الحديثة Chemistry . ويعزى اشتقاق كلمة كيمياء إلى كلمة مصرية قديمة هى « سيميا » ومعناها السواد . وقد أول مؤ رخو الكيمياء معناها صنوفا من التأويل ؛ فمنهم من قال إن معناها الأرض السوداء إشارة إلى الخصب والبركة ؛ ومنهم من جعل السواد رمزا إلى السر والخفاء ، ودليلهم على ذلك الإشارات المعقدة التى كان يتخذها القدماء لتضليل العامة ، ولتفهيم التلميذ الخاص فقط(٥٣) .

ويلاحظ أن البعض يطلق لفظة « السيمياء » على الكيمياء العربية ، بيد أن استخدام هذا المصطلح لا ينسجم مع مفهوم الكيمياء لغة واصطلاحا وتاريخا ؛ فلفظة السيمياء وردت فى المعاجم العربية لكى تعنى « العلامة » . ويفرق ابن خلدون بين السيمياء التى هى عنده من « فنون السحر وضروبه ؛ ومن فروعها عالم أسرار الحروف ، وعالم استخراج الأجوبة من الأسئلة ، والكيمياء التى يعرفها بأنها علم ينظر فى المادة التى يتم بها تكوين الذهب والفضة » بالصناعة » . ويضاف إلى ذلك أن هذه التسمية ـ السيمياء ـ لم تستخدم من قبل علماء الكيمياء العرب ، بل استخدموا لفظة الكيمياء منذ عصر خالد بن يزيد . ولم نر هذه التسمية أيضا فى مؤ لفات جابر بن حيان والرازى ،

بل شاع استخدام مصطلح الحكمة على الإطلاق ، والصنعة ، إلى جانب المصطلح المعروف . وعلى ذلك يرجح تسميتها بالكيمياء القديمة(٥٤) .

وإذا ما وردت كلمة سيمياء فى هذه الدراسة فإنما نعنى بها علم الكيمياء القديمة وليس علم العلامات أو السيميوطيقا الذى عرفه « بيرس » بأنه نظرية شكلية للعلامات(٥٥) ، وإن كانت الرغبة الكامنة فى الحقلين المعرفيين تكاد تكون واحدة ، وهى الإحاطة بالكل ، والتواصل الشامل(٥٦) ، مع اختلاف المناهج والأساليب .

إن الموضوع الأساسى الذى يتجه إليه سهمنا الآن هو تلك التشابهات وثيقة الوشائج ، التى نفترضها بين الكيمياء القديمة أو الحديثة وأشكال معينة من الشعر المعاصر بشكل خاص ، وشعر عفيفى مطر بشكل أخص . ونوجز هذه التشابهات فيما يلى :

١ - تقوم الكيمياء فى جوهرها على أساس عملية الصهر والتحويل للعناصر الطبيعية وللمعادن والمواد ، من خلال مراحل معينة يمر بها المعدن ، حتى نصل إلى الهدف . وكذلك الشعر ؛ فهو عملية تحويل للمشاعر ، والأفكار من خلال مراحل معينة هى مراحل الإبداع ومراحل التذوق ؛ فالشعر ـ وكذلك الفن بوجه عام ـ يحول مبدعه ويحول متلقيه من حالة إلى أخرى يفترض أنها أفضل من الحالة السابقة عليها . « وتقوم فكرة الكيمياء القديمة على أساس تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة ، وبصورة خاصة صناعة الذهب والفضة من غير معادنهما ؛ ويتم ذلك بواسطة مادة ثالثة اصطلح على تسميتها بالإكسير أو حجر الفلاسفة ، تصنع من مواد معدنية أو نباتية أو حيوانية . وعند العمل تلقى كمية منها على الجسم المعدن المراد تحويله ، كالرصاص والقصدير والنحاس بعد إماثه بالنار ، بنفذ فيه كما ينفذ السم بالجسم ، فيتحول إلى معدن الذهب أو الفضة . وتستند هذه الفكرة ، فى رأى علماء الصنعة ، على مبدأ مفاده وأن المعادن المنطرقة ، وهى الذهب والفضة والنحاس والحديد والرصاص والقصدير ، كلها نواع واحد ، وأن اختلافها نابع من تباين الكيفيات الموجودة فيها ، وهى : الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة ؛ وهى أعراض متغيرة . وعليه يمكن قلب المعادن بعضها إلى بعض إذا ما أريد تبديل هذه الأعراض بالصناعة »(٥٧) .

وقد قال محيى الدين بن عربى فى « كيمياء السعادة » : « إن حرارة الصيف وبرد الشتاء ويبوسة الخريف ورطوبة الربيع ، وحرارة المعدن وبرودته ، كلها هى علل تطرأ على المعدن أثناء رحلته ؛ ولذلك فهى تنقله من طور إلى طور ، لأنه ينتقل أساسا عند نقل جوهرته إلى حقيقتها فيسمى كبريتا أو زيبقا ، وهما الأبوان لما يظهر من التحامهما وتناكحهما من معادن لعلة طارئة على الولد (الذهبية) ؛ فهما إنما يلتحمان ويتناكحان ليخرج بينهما جوهر شريف كامل النشأة ، يسمى ذهبا ، فيشرف به الأبوان(٥٨) . وترد هذه الفكرة أيضا لدى بارسيلسوس فى القرن الخامس عشر . فما الإكسير أو الماء الملكى الذى يستند إليه الشاعر فى تحويله لذاته ولقارئه أو مستمعه ؟ أعتقد أن هذا الإكسير هو الخيال ، تلك القدرة الإنسانية القادرة على الجمع بين المتناقضات ، وعلى إحضار الغائب وتغييب الحاضر ، وعلى توليد الصورة « وبركنة » المجاز (تفجير براكينه) .

٢ - كانت الكيمياء القديمة ـ وكذلك الحديثة ـ تلجأ إلى الرموز وتعد علم الخاصة . وكانت الرموز هى وسيلة التواصل والتخاطب بين العالم ومريديه ، فكان لابد من إتقان هذه الرموز وفهمها ، وإلا عُدّ الرجل من العامة وليس من الخاصة . وكذلك الشعر ؛ فلابد له من قدرة كبيرة لدى الشاعر على صياغة الرموز وابتكارها ، ولدى القارىء والمستمع على فهمها وتصورها . إن الشعر يرمز ولا يعلن ؛ وكذلك كانت آلهة « دلفى » القديمة تنطق بالشعر وتتنبأ ، وكان « ملارميه » يقول بوجود « قرابة خفية بين الطقوس القديمة والسحر الكامن فى الشعر » . ولذلك فإن الشعر عنده إهابة ، أو (تعزيم) تعويذ بالأشياء المتكتمة فى غموض مقصود عن طريق الكلمات اللماحة غير المباشرة . أما الشاعر فهو « ساحر الحروف » ؛ وأما أسلافنا فقد كانوا الكيميائيين بالمعنى القديم المعروف عنهم فى العصور الوسطى(٥٩) ، فكان الأسد الأحمر فى لغة السيمياء هو مادة الذهب ، والزنبقة البيضاء هى مادة الفضة ، وغرفة العرس هى أنبوبة الاختبار التى يتم فيها المزج ، والملكة الشابة هى المادة الجديدة الناتجة عن اتحاد المادتين فى مادة واحدة(٦٠) . وهذا التركيز على عالم خفى مستور يجب كشفه من خلال رموز تبطن غير ما تظهر ، وهو صفة مشتركة بين الكيمياء والشعر بعامة ، وشعر عفيفى مطر بخاصة ـ كما سنحاول التوضيح .

٣ - إن العمليات الأساسية فى الكيمياء يمكن أن تكون هى العمليات الأساسية فى الشعر ؛ ففى الكيمياء هناك التحليل والتركيب ، وهناك العنصر البسيط والعنصر المركب ؛ وكذلك الحال فى الشعر ؛ فهناك الصورة البسيطة والصورة المركبة . وفى الكيمياء تحدث عمليات صهر وتكثيف وتحويل وتنقية وبلورة وتقطير ومزج ؛ وكذلك الحال فى الشعر ؛ فالشاعر الموهوب يمزج بين الصور ، ويظهر المكونات المتباعدة ، ويكثف المعنى ، ويقطر الدلالة ويحول الوعى ، وينقى شعره من الغث والساذج والسطحى والرث . وهذه ليست علاقات مجازية ، بل أنماطا من العلاقة يمكن أن نقف عندها حتى بالمعنى الحرفى .

٤ - ماذا كانت تعنى فكرة الكيمياء القديمة أو حجر الفلاسفة ؟ لقد كانت تعنى أن الإنسان قادر على التحويل ؛ أى قادر على مجاوزة الوضع الراهن ، والانطلاق من أسر الماضى وجمود الحاضر ، إلى حرية المستقبل . وكانت هذه الفكرة تعنى أن الإنسان مبدع/قادر/تقدمى ومستقبلى . وفى بعض الكتب يظهر حجر الفلاسفة بوصفه إشارة إلى عقدة التفوق الحقيقية المسيطرة على الكيميائى فى طريقه لتحقيق ذاته . وبلغة « باشلار » فإن « ما يعزز الصبر خلال السهرات الطويلة ، والتسخينات الكثيرة ، ويجعل خسارة الثروة محمولة ، هو الأمل بالتجدد ؛ الأمل فى أن يجد المرء نفسه ذات صباح وعلى جبهته بريق ، وفى عينيه ألق ولهب »(٦١) . إن النار العليا تحكم بالإنسان الأعلى ؛ وفى المقابل ، فإن الإنسان الأعلى فى شكله اللاعقلانى ، الذى يحلم به كما لو كان مطالبا بقدرة ذاتية فذة ، ما هو إلا نار عليا(٦٢) ، وإن هذا الوعى الحاد بالأمل هو نجاح فى حد ذاته(٦٣) . وقد كانت بحوث الكيمياء القديمة هى التى مهدت الطريق لظهور الكيمياء الحديثة ، كما هو الحال عند جابر بن حيان العربى فى القرن العاشر ، وعند الطبيب السويسرى بارسيلسوس فى القرن الخامس عشر الميلادى . فهل يمكن

أن يوجد شعر عظيم دون وعي حاد بالأمل في إمكانية التجديد والتغيير والتحسين والتطوير للواقع الإنساني ؟

إن عوالم الكيمياء وعناصرها تفيض على الحالم وتضيئه فيما يشبه الانبعاث الذاتي ، وكذلك الشاعر يفيض بشعره ، وكذلك الشمس تفيض بأشعتها ، والقمر بفضته .

وعلى أساس من هذه الفكرة يمكن أن نجد بعض الروابط بين الفكر الهرمسي المصري والإغريقي القديم ، وكذلك أفكار الأفلاطونية المحدثة ومدرسة الإسكندرية ، ثم الفكر الصوفي الإسلامي ، وبخاصة لدى الإشراقيين أمثال ابن عربي والسهروردي والحلاج ، ولدى أتباع المذهب الشيعي الإسماعيلي ، ثم لدى بارسيلسوس في أوربا ، وأتباع الغنوصية العرفانية المسيحية ، ثم برجسون ويونج وسبينوزا وكروتشه وغيرهم من فلاسفة الكشف والحدس ، وكذلك لدى الشعراء الرمزيين في كل العصور . وأنا أعتقد أن عفيفي مطر هو ابن كل هذا التراث الحالم بالتغيير والأمل في مستقبل أفضل ، وحاضر أكثر رصانة .

٥ - هناك علاقات قوية بين الحلم والكيمياء من جهة ، والكيمياء والكتابة من جهة أخرى ، ففي محاولة لتعقب الأثر المراوغ للغة الإنسانية قام « جاك دريدا » بزيارة خصبة إلى عوالم أفلاطون وإلى الأساطير الفرعونية القديمة . وفي أسطورة مصرية كان «تحوت» إله الكتابة هو أيضا سيد الأرقام والحسابات والتقاويم والطقوس الجنائزية والموت . « إن إله الكتابة هو أيضا إله الطب ، والطب هو العلم ، وهو في الوقت نفسه العقار الخفي . إن إله الكتابة هو إله الصيدلة »[٦٤] . إن تحوت (أو تحوتي أو توت) مبتكر الكتابة الهيروغليفية ، وكاتب الآلهة ، وسيد الحكمة والسحر ، هو إله الحلم ، إله الكيمياء ، إله الكتابة ، وذلك عن طريق خونسو ، الإله القمري المنير[٦٥] .

الحلم هو هذا الإملاء : كتابة تأتي من هناك ، من المكان الذي أطلق عليه فرويد اسم « المشهد الآخر » ، مردداً تعبيراً أوجده فخنر ، لأنها لا تأتي من ذلك الذي يبدو في حالة الصحو ، أمام كل المعاني التي تتردد[٦٦] . إن عناصر الإيحائية والرمزية والتحويلية والتكثيف والتفكيك هي عناصر مشتركة بين الحلم والكيمياء والشعر ، وكذلك تراث المتصوفة الذين كتب كثيرون منهم أعمالهم فيما يشبه الشعر ، وكانت حواراتهم تدور بلغة مجازية تشبه الشعر ، أو هي شعر بحق . وقد عمل الكثير منهم بالكيمياء النظرية أو العملية . وقد أصبح مفهوم الإمام ومفهوم الإكسير في التصوف مترادفين ، فالإمام الذي بمقدرته قلب جوهر النفس والتسامي بها هو إكسير البشر ، والإكسير ، تلك المادة المجهولة الكنه القديمة ، بمقدرتها التوسط لقلب المادة ، فهي إذن كإمام » . وينسب إلى جعفر الصادق قوله : « حبة الإكسير لو صبت على سيئات الخلق صارت حسنات » . ويصور جابر بن حيان في صورة رجل بحاجة شديدة إلى مرشد روحي ، لأن فن الكيمياء في مفهومهم وليد الفيض[٦٧] .

إن الميكانزم السيكولوجي الذي يقوم بتحويل الطاقة ــ على نحو ما أكد يونج ــ هو الرمز[٦٨] . وفي الكيمياء ترد مصطلحات مثل الدورة الكيميائية ، التي هي دورة تحول المادة وحركة الحلم ــ كما رأينا - حركة دائرية برغم اختلاطها . وفي الشعر لدينا القصيدة الدائرية الشبيهة بحالة الحلم وبدورة الكيمياء[٦٩] . فهل هناك دورات أخرى ؟ إن الكون ذاته دورة ، والحياة دورة ، وكثير من أفعال الحياة والإنسان تأخذ شكل الدورات ، كما سبقت الإشارة . وهناك أيضا دوران الأفلاك والكواكب ، ودورانها في الفكر القديم يؤثر على حالات الجسم والنفس . والارتباط الواضح في الأفكار الميثولوجية وشبه العلمية بين المد والجذر ، ومراحل القمر ، وحالات العقل ، كالصحة والجنون ، ليس في حاجة للإعادة أو التكرار . ومن هنا برزت الحاجة إلى علوم وعادات قديمة ، كالتنجيم ، وقراءة الطالع ، وزجر الطير ، والكون الأكبر (الماكروكوزم) الذي يواجه الكون الأصغر (الميكروكوزم) .

وتحسب أنك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر

ومن ثم كانت الكواكب عند جابر بن حيان والمجريطي « تمد صاحب الطلسم بقوتها وفعاليتها على التأثير من خلال الإشعاع المنبعث من موقعها الفلكي الخاص بها ، شريطة أن تكون في هيئة معينة ، ومشحونة بالقوة »[٧٠] .

إن المبدأ الكوني العظيم ــ كما يقول يونج ــ المتفق مع أفكار الخلق الغنوصية ، هو ذلك المزج الذي يحدث بين المادة والنجوم ، فتنتج مادة كونية . إنه مثل مبدأ الواحد عند فيثاغورث وأنبادوقليس[٧١] . إن الذهب يمتلك فضائل مميزة من الشمس . . مكثفة في جسمه . ولقد جمعت الطبيعة الفضائل في الذهب ، كما جمعتها في اللانهاية . . . إن التناقض الخاص بالمقدار الصغير وبالثمن الكبير يضاف إليه تناقض آخر ، فالحجر الكريم يلمع ويختبىء ، وهو في آن واحد الثروة الملموسة والثروة المخفية ، ثروة المبذر كما هي ثروة البخيل ، ولا معنى لأسطورة الكنز المخفي بدون هذا التكشف للممتلكات . وهذه الأسطورة تشغل أجيالاً متعاقبة[٧٢] . إن الحلم قصير ، لكنه واسع الأزمنة ، متموج الأمكنة ، والكيمياء قليلة عناصرها ، توضع بمقدار ، لكنها عميقة الأثر ، شديدة النفع . والإكسير في التراث قادر على إطالة العمر ، وتجديد الشباب ، وتحقيق السعادة ، برغم دقته ورهافته ، وكذلك الكتابة ، وكذلك الشعر ، فهو كلمات مقروءة أو مكتوبة ، لكنها تقيم الدول ، وتقوض الممالك ، وتثير الحروب ، وتحقق السلام ، وترتبط بالعواطف والأفكار والإيديولوجيات وتربية الإنسان وأحلامه وتفكيره . إن الكلمات ، والشعر كلمات خاصة ، هي مثيرات مادية ، تنطلق من الشاعر في شكل ذبذبات صوتية وإيقاعية ودلالية ، فتغير العقل والوجدان حتى على المستوى الكيميائي والفسيولوجي . إن المواد الأولية للكيمياء ، كذلك تفاعلاتها ، تدخل أيضا في تركيب شعر عفيفي مطر ، وفي تشكيل عالمه ، وهذا ما يحتاج إلى وقفة :

٢ - ٢ رؤية نارية للعالم :

الشمسُ في جِمْر الظلام
مخبوءةُ النيران تحت هياكل الأنصاب والأزلام
هل ذهب العبيد مكدس فيها ،
وهل ومضُ اللآلي ــ من عيون المتعَبين ــ
من مائها المسجون ؟!

أم وجْه البلاء زمردات من حجرٌ
يسقطن من عينىَّ ما بين الخليقة والكلام ؟!
من قصيدة (موت ما لوقت ما)

والعناصر الأولية للمواد المشكلة لهذا المقطع تتراوح بين النار (الشمس - النيران ـ الهياكل ـ ومض) والماء (اللآلىء التى تخرج من الماء ـ الماء المسجون) والتراب (الأنصاب ـ الحجر) . ثم هناك المعادن والأحجار الكريمة (الذهب ـ اللؤلؤ ـ الزمرد) .

والشكل الهندسى المسيطر على الصورة هو الشكل الدائرى (الشمس ـ اللؤلؤ ـ عيون الميتين) . والعنصر البشرى الممتد فى هذا التصوير هو العبيد . وارتباط هذا العنصر بالشمس والذهب وغيرهما من عناصر الصورة يوحى بقيد يوشك أن يفك ، وسوق يوشكون على الصحو ، وكنوز توشك أن تكتشف . إن الشمس فى أعماق الظلام (مخبوءة) . وومض اللآلىء من عيون الميتين صورة المحار الذى يدخله عنصر غريب بين صدفه وغشائه اللحمى ، فتفرز المحارة مادة كلسية تميت بها هذا الغريب فيتكون اللؤلؤ (هل هو الناس الذين إذا ماتوا انتبهوا ؟) . والصورة موضوعة فى حالة تساؤ ل ودهشة كبيرة ، لكنها توحى بشىء ما أكبر ، يوشك أن يجىء ؛ فقد كان هذا المقطع مقدمة للدخول فى عالم الحلم ، والشمس والذهب والنيران والومض عناصر تشكل مركز قيادة الصورة ؛ وهى معا يمكن تلخيصها فى كلمة واحدة هى النار . إن النار هى العنصر المهيمن على المواد الأولية الداخلة فى تشكيل صور هذا الديوان . ثم تأتى بعد ذلك صور الماء . وامتزاج النار مع الماء يخلق عنصرا خصبا حيا ثالثا ، يوشك أن يكون هو المادة الخفية لرؤ ية الشاعر . وهذا العنصر هو الدم . ومن ثم فإن رؤ ية الشاعر يمكن أن نسميها رؤ ية نارية ـ مائية ، أو نسميها رؤ ية دمائية (أو دموية) للعالم . وسيظهر ذلك لنا كثيراً فيما تبقى لنا من كلام فى هذه الدراسة .

كانت كيمياء العناصر الأولية ، وأسماء الأحجار والمعادن وصورها تظهر دائماً ، صراحة أو ضمنا ، فى القصائد السابقة لعفيفى مطر ؛ لكن ما حدث فى هذا الديوان هو أن عمليات الصهر والتفاعل صارت أكثر رهافة وأكثر تعقيداً ، على نحو انعكس أيضا فى شكل الأداء الشعرى ؛ فقد كان أكثر بساطة ، بل ربما وصل أحيانا إلى حد المباشرة ؛ أما الآن فالصور أصبحت أكثر تعقيدا ، والسر أصبح أكثر غموضاً ، وطحن الصور وسحقها وصهرها صار أكثر عنفا وامتزاجا وتركيبا . فى ديوان « ملامح من الوجه الأنباذوقليسى » ، الذى صدر عام ١٩٦٩ ، وفى قصيدة « شكوك » ، يقول محمد عفيفى مطر :

ياسفرى الضرير
فى منجم الكيمياء والتحول الأخير
تنحل فى دمى روابط الأشياء
وترقص العناصر المفككة
تنقلب الفروع فى الجذور
والنار ترتمى ثمارها فى الكرمة المحترقة
والماء فى دمى يموت بلبرق المنفلقة
يشتعل الهواء
ويجبل الرماد
لكننى أنتظر التحول الأخير .

ولن يكون صعباً علينا أن نقارن بين هذا المقطع وكثير من المقاطع التى تتعامل مع موضوعات مماثلة فى ديوانه الأخير الذى نتعرض له الآن ، وأن نكتشف مقدار التحول الكبير الذى طرأ على شكل الأداء الشعرى لدى الشاعر ، وكذلك شكل عمليات التحويل التى تأخذها الصور الشعرية من خلال عمليات التقديم والتأخير ، والتدوير ، وزيادة طول الجملة الشعرية ، والإكثار من استخدام المفردات المهجورة ، وزيادة حجم الصور الشعرية كما وكيفا وتعقيدها ، وحالات الالتباس والتورية ، وزيادة الولع والجنون بالمجاز ، والحضور الجارف لقصائد الحلم كما وكيفا ، وغير ذلك من المكونات اللغوية والخيالية الشعرية الأخرى :

قلتُ أمشى فى عروق الأرض أشهد
ساحة البدء المجلجل والختامْ
كيف اشْتَتَمَّت نارُها ورمادها فى
الخطوة الأولى ، وكيف انشقَّ من مُهْل الغمامْ
برق من الدم فاستضاءتْ تحته الأطلال
والأجداث ،
لا يومُ النشورْ
يأتى ، ولا يدوى على الوديان صُور
فاسْتَغْرَقَتْنى بالهواجس هَجْمَةُ القيلولة السوداء !
من قصيدة (موت ما لوقت ما . . .) .

المقطع تساؤ ل كبير حتى لو لم يضع الشاعر علامات الاستفهام ؛ فالغرض هو الاستطلاع والاستكشاف والفضول ومحاولة الفهم . وهو أيضا تمهيد لحالة حلم وخروج من حلم ودخول فى حلم (هجمة القيلولة السوداء التى هى نوم الليل وأحلامه من هجير النهار ، مقابل هجمة قيلولة النهار من هجير الشمس) . والعنصر الفاعل فى المقطع هو النار (نارها ـ رمادها ـ برق من الدم ـ استضاءت) ، والعنصر المتفاعل معه هو الماء (مهل الغمام) ، والاثنان معا يكونان المكون المحورى فى المشهد (برق من الدم) . وهذا العنصر يضىء المشهد الليلى ، ويحاول فتح نافذة على عالم الحلم .

البلاغ أستغلقت نيرانه ؟!
واسترجعت قدح المغيرات الصخور
هذا رغيف العهد معقودا على صعب النواصى
أم هو الموتُ استفاضتْ رغوة الاشهاد
فيه بالكلام ؟!

من قصيدة (موت ما لوقت ما . . . .)

هذا المقطع أيضا تساؤ ل كبير ، وهو مقدمة للحلم والكتابة ، والعنصر الفاعل فيه هو النار أيضا (نيرانه ـ قدح المغيرات) ويأتى معه الماء (رغوة) .

والقصيدة فى كثير من صورها حالة تساؤ ل وانتظار للقادم والمنقذ

والنجدة ، ولا غيث ولا نجاة ولا نجدة للشاعر إلا بالحلم والكتابة ، ولكن لا مُهل الغمام يأتى بالسقيا/المطر ، ولا البرق النارى يفتح أهلة التكوين (الحلم ـ الإبداع ـ التحرر ـ الوجود) .

فالبلاغ [ناره] استغلقت
والصخور [استرجعت] قدح المغيرات

ها هو ذا يحاول الخروج من السعى إلى فضاء الحلم والكتابة الرحب ونار التكوين والتجديد ، والكتابة والحلم تمنعهما صخور جلاميد . لكن مثلما تكون الإجابات كامنة فى الأسئلة ، كذلك النار كامنة فى الصخر ، يمكن أن تشقه وتخرج فيكون البركان وكذلك الحلم كامن فى النوم ، يمكن أن يخرج منه ويتشكل ، ويفتح نوافذ العوالم اللا نهائية .

« شمس التذكر فى سهوب النوم دامية النزيف » . ها هو ذا الحلم يتكون ، وها هى ذى الذكريات تنهمر ، وها هى ذى القيود تنفك وتنحطم ، وها هو ذا الشاعر يجد كنزه المفقود مفروشا فى سهوب النوم من خلال ذاكرته الدامية النازفة بمواد وأشياء هى منه وهو منها ؛ مادة للخلق والحلم والإبداع .

وبينما الريح تعلو فى قباب الدهر والأعماق « ساقية فساقية » ، وبينما غيم ينطوى ، بعد غيم « مثلما تقلب الذاكرة أوراقها القديمة » ، « يمرق البرق الأليف » لقد أصبح البرق هنا أكثر قوة ، فى حين كانت الصخور فى بداية القصيدة تسترجع « قدح المغيرات » ، أى البرق الكامن بعيدا وراء الغيم ، الذى لا يستطيع أن يخترقه ويكثفه مطرا ، ربما لضعفه أو لكثافة السحاب ، أما الآن فهو يمر ويضىء ويمرق إلينا ، فتكون الحرية الكاملة فى عوالم الأحلام .

الشمس هى الكوكب الأعلى الذى يتوجه إليه الشاعر فى صحوه وفى نومه . وحيث إن شمس النهار دامية حارقة مضطهدة حمراء اللهب ، فإن شمس الحلم ـ حبيبته ـ تكون أشعتها خضراء ، وفى نورها تشرق الأشياء . ويمهد الشاعر فى قصائد كثيرة بشمس النهار لشمس الليل :

تلبس الشمس قميص الدم ،
فى ركبتها جرح بعرض الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل
سلام هى حتى مشرق النوم . . .
سلام

من قصيدة (قراءة)

النار هنا حاضرة (الشمس/مشرق) ، والماء حاضر (ينابيع) ، والهواء كذلك (الأفق المفتوح ـ الطير) ، لكن الدم يغطى اللوحة (قميص الدم ـ جرح ـ ينابيع دم مفتوحة) .

هذا وقت يناظر شفق الشمس بداية الليل ، عودة الطيور ـ الظهور الخاص للنخل عند الغروب مع الأفق ، ذلك المشهد الذى يعرفه أبناء الريف بشكل حميمى خاص ، أفق هيىء لاستقبال الطير عائدا إلى وكناته ، السكون يطغى شيئا فشيئا على الكون ، وتهدأ حركة الريح ـ يصمت الطير ويغفو ـ يغرق النخل فى الظلام ويدخل الشاعر عالم الحلم :

الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب
وسراويل دم منتشر يخلعها البحر
. . . . (قراءة)

بيننا نصل وبرق خلس يكشف بيت الأهل والهودج
فى آخر أرض الله
بيت فى أوادى البحار السبع جمر ثاقب وهج
عقاب من حرير الدم يعلو . . . .

قصيدة (جسدان . . وثالثهما)

صحت من غاشية الإشراق وجلال النوم الحى
فمن تذكر شظايا النار الباردة وعروق
الماء المتوهج
وملامسة النجوم المنطفئة إذ تزدهر ألوانها
هى الرجرجة على ماء المعرفة
ويقظة الطفو على جريان الأحداث
وعلم النسيان

قصيدة (زجر الطير)

الطواويس والريشة الذهبية تلمع فى
شمس عاصفة تتقلب بين هدوء من الصحو
والغابة المظلمة/
معى الماعز الجبلى المرنَّة فى القوس
نسر السموات ، والذهب المطر ، العنبر
المتورد بالدهشة اشتعلت فوق صفحته النار من
شرر ونبال وريش الصقور

قصيدة (سلالة)

كل عناصر الكون وحركاته وسكناتها ؛ كل الطيور والحيوان والبشر ؛ كل المعادن ، كالذهب ، والفضة والنحاس ، كل الظواهر ، كالرياح والعصف والأمطار والغيوم والبروق والصواعق والفيضانات ؛ كل الانفعالات ، كالدهشة والفرح والتساؤ ل والحب والعشق والشبق ؛ كل الأفكار : التذكر ـ التخيل ـ الحلم ، اليقظة الإدراكية الواضحة ؛ كل الأزمنة ، الليل ـ النهار ـ الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل ؛ كل هذه العناصر وغيرها ترتبط فى الديوان بصور العناصر الأربعة (النار ـ الماء ـ الهواء ـ التراب) وترتبط بأشكال حالتها : تحولها وتغيرها وصهرها (التكليس ـ الإحراق ـ التعطن ـ الفساد ـ التخثر ـ التخمر ـ التطهير ـ التنقية ـ التقطير ـ التصعيد ـ الدمج ـ التحليل ـ التصالب والوحدة الكاملة) .

والاتجاه العام الذى تسير فيه الصور يقع بين النار والماء ، حيث يمتزج العنصران معا فينتج الدم ، ويكون الدم فى كثير من الصور مرتبطا بالجمال والتوالد (طواويس دم ـ حرير دم ـ أنتم ووطن يسنبله الدم) أصل الحياة ؛ المضغة ؛ ذلك السائل الحيوى الذى تمتزج فيه صور النار بصور الماء ؛ النار فى لونها الأحمر ، والماء فى سيولته وتدفقه ؛ النار الكامنة فى الدم (الانفعال ـ الحياة ـ الحركة ـ

الصراع ـ الحرب ـ التوهج بالمشاعر) ، والماء الكامن فى الدم (التدفق ـ السريان ـ الانتقال من أسفل إلى أعلى ، ومن أعلى إلى أسفل ـ الفخ ـ الفيض ـ الجرح ـ النزيف ـ التجمد ـ الخوف) . وفى الميثولوجيا القديمة والتراث الكيميائى ـ كما يقول « صمويل وصمويل » - تكون النار رامزة للقدرة على التحويل والحب والحياة والتحكم والطاقة الروحية والانبعاث والشمس والإله والانفعال ؛ ويكون الماء رامزا للسلبية ـ للعنصر الأنثوى ـ للأغوار السحيقة للسوائل ؛ ويكون اللون الأحمر رامزا لشروق الشمس والميلاد والدم والنار والانفعال والجرح والموت والألم والعاطفة والكوكب مارس (إله الحرب) والغضب والكراهية والاستثارة والتنبيه الحسى وتقوية عرى القرابة والدم والحديد والكحول والأكسجين وعلاج الشلل(٧٣)

خذ منها ما شئت لما شئت ، فأنت فى حضرة الرمز وتعدد الدلالة . إن الصورة الحقيقية فى نظر « باشلار » هى الصورة التى تحتوى على مادة خصبة وحية ، وهى التى تضم واحدا أو اثنين من العناصر الأربعة التى نادى بها بعض فلاسفة اليونان الأقدمين ، وعلى رأسهم أنبادوقيس ؛ فهذه العناصر هى التى تشكل بالنسبة لباشلار المادة الأولية لكل أنواع الخيال الممكن . وليست أمزجة الشعراء فى نهاية الأمر ، إلا تنويعات تقوم على هذه العناصر الأربعة(٧٤) . والأمر الواضح - كما قلنا - هو أن الخيال الشعرى عند محمد عفيفى مطر هو خيال نارى ممتزج بخيال مائى . وحيث إن امتزاج العنصرين معا يعطى صورة الدم التى تتردد كثيرا فى شعره ، فإن التفسير يكون فى اتجاه العنصر الغالب على صاحبه ؛ فهو الذى يحدد الخيال الشعرى الغالب لدى الشاعر . فإذا كان الماء غالبا على النار كان الخيال الشعرى أميل إلى الهدوء والتأمل والبرودة والرضاء والقناعة ووضوح الصورة ؛ أما إذا كانت النار غالبة على الماء ، مال الخيال الشعرى إلى المشاعر العنيفة : الانفعال الجامح ـ التعبير عن الصراع ـ الحرب ـ العنف ـ الشبق والعلاقات العاطفية الملتبسة المشتعلة ، والمليئة بالأزمات والصراعات والانشطارات ، والتمرد على مستوى الانفعال ، وعلى مستوى الصورة الشعرية فيما بين الشاعر ونفسه ، وفيما بينه وبين الشعراء السابقين عليه والمعاصرين له . وهذا ما حدث بالنسبة لعفيفى مطر ، الذى يتغلب لديه عنصر النار على عنصر الماء ، والذى تتضح خلال صوره وخلال مسيرته الشعرية كل مظاهر هذا التغلب بطريقة أو بأخرى .

٢ - ٣ الإكسير :

أعاد يونج ـ وتابعه فى ذلك باشلار ـ اكتشاف التراث السيميائى الغربى الذى تم إهماله طويلاً بوصفه سحرياً ولغواً غير علمى ؛ وفسر يونج البحوث السيميائية بوصفها تأويلات للتغير والتطهر الداخلى ، الذى يتم إخفاؤه من خلال مجازات كيميائية وسحرية ، فعمليات تحويل المعادن الخسيسة أو قليلة القيمة إلى ذهب ـ مثلاً ـ يمكن أن ينظر إليها مجازاً على أنها تشير إلى عمليات إعادة تشكيل الشخصية وتجديدها ، وكذلك الوعى من خلال عمليات التفرد والبحث عن الذات وعن أطيب ما فيها ، من أجل تحقيقها فى أفضل صورها . وقد قال يونج عن نفسه « إنه فقط بعد أن أصبحت على ألفة مع الكيمياء القديمة ، استطعت أن أدرك أن اللاشعور هو عملية ؛ وأن النفس تتحول وترتقى من خلال علاقة الأنا بمحتوى اللا شعور »(٧٥) .

كان الذهب هو الهدف من عمليات تحويل المعادن الأقل درجة منه إليه ؛ هذا المعدن المرتبط دائماً بالثروة والمجد والكنوز والأساطير والتيجان والشمس وإراقة الدماء ؛ فقد كانت فكرة العناصر الأربعة ، وحالات الصحة والمرض ، التى يمكن أن تطرأ على المعادن من خلال حالات الصدأ والتكلس والبلورة والبريق وغيرها ، لها تأثيرها الكبير على عقول المشتغلين بالمعادن . وقد رأى بعضهم أن الزئبق إذا أضيف إلى الرصاص حوله إلى مادة تشبه القصدير ، وأن القليل من المعادن إذا أضيف إلى كميات كبيرة من الزجاج أكسبها لوناً خاصاً ، فقالوا ـ قياساً على هذا ـ إنه إذا أمكن الحصول على الذهب مذاباً فى أحد السوائل فإن قليلاً منه يكفى لتحويل المعادن إلى ذهب خالص . وقد سموا هذا السائل المذيب للذهب بحجر الفلاسفة . ولما رأوا أن لبعض المياه المعدنية تأثيرا على جسم الإنسان ، وأنها تشفى بعض الأمراض ، قالوا بأن إذابة الذهب فى أحد السوائل ستكون له قيمة شفائية فائقة . ولذلك فقد أطلقوا على حجر الفلاسفة اسم إكسير الحياة ، إشارة إلى أنه يطيل العمر ، ويشفى من متاعب الأمراض والعلل ، ويجدد الشباب(٧٦) . وقد كانت هذه الفكرة كامنة وراء إبداع بعض الأعمال الفنية الشهيرة ، مثل فكرة فاوست لدى مارلو وجوته وغيرهما ، كما أنها سيطرت على كثير من أعمال ستردنبرج ، بل على حياته وأفكاره هو ذاته . وقد كان جابر بن حيان ممن يعتقدون بإمكانية تحويل المعادن إلى بعضها البعض ، لكنه كان يؤكد أهمية التجربة والملاحظة (من لم يكن دربا ، لم يكن عالما) ، وكان فى الوقت نفسه يؤمن بفكرة الإكسير ، فحاول الحصول عليه ، فأسعده الحظ باكتشاف الماء الملكى ، وأمكنه أن يذيب الذهب فيه . ولما اختبر خواص الذهب المذاب لم يجد فيه تلك المزايا والخصائص التى توهمها الكيميائيون منه . وبهذا زال الاعتقاد فى قوة الإكسير ؛ لكن الناس حاولوا بطرائق عدة ومختلفة الحصول على الذهب بتحويل المعادن الأخرى إليه . وقد أخفقت معظم هذه المحاولات إن لم يكن كلها ؛ لكن هذه المحاولة قامت بتجميع معلومات كيميائية كثيرة ، وساعدت فى التطور العظيم الذى طرأ على الكيمياء العلمية فى القرن السادس عشر(٧٧) .

وقد أسهم العرب إسهاماً كبيراً فى تطوير الكيمياء العلمية ؛ بخاصة على يد جابر بن حيان وأبى بكر الرازى والبيرونى وابن سينا والكندى وغيرهم . أما فى أوربا فإن الرجل الذى يعزى إليه تقدم علم الكيمياء وعلاقتها بالشفاء هو الطبيب السويسرى بارسيلسوس ، المولود فى عام ١٤٩٣ والمتوفى فى عام ١٥٤١ ، الذى يعد هو المصدر الحقيقى لأفكار يونج عن كيمياء التحويل ، وعن الأنيما والأنيموس ، عن علاقة علم النفس بعلم الكيمياء القديمة . هذا الرجل ـ وقبله كان جابر بن حيان ـ كان فى الوقت نفسه الذى يعمل فيه بالكيمياء القديمة كان يجرى تجاربه ، ويتجه بقوة فى اتجاه العلم . وبارسيلسوس هو الأب الحقيقى للطب الحديث ، بحكم أعماله التى استخدم فيها العناصر الكيميائية بوصفها أدوية . وهو يقف فى تاريخ بحوث التفكير البصرى والتأمل والخيال واحدا من أعلامه ، بسبب من عقيدته الخاصة حول العلاقة بين خيال الإنسان وجسمه . وتصور لوحة موجودة فى متحف « فيلادلفيا للفن » بارسيلسوس وهو يمسك بيده دورقا وقد كتبت عليه كلمة « زئبق » ؛ وهو رمز التحول والشفاء(٧٨) . كان بارسيلسوس يؤكد الصلة الوثيقة بين المعادن

والطب النفسى والجسمى ، وكان يقول إنه « إذا لم يعرف الطبيب ما الذى يكوّن النحاس فلن يعرف ما يسبب الجذام ؛ وإذا لم يعرف ما الذى يسبب صدأ الحديد ، فلن يعرف كيف تتكون القرحات ؛ وإذا لم يعرف ما الذى يكون الزلازل فلن يعرف ما الذى يسبب نزلة البرد . إن الأشياء الخارجية تعلمنا وتكشف لنا عن أسباب أسقام الإنسان » .

إن جوهر هذه الفكرة - كما يقول يونج - هو « أن الإنسان يعرف من خلال أمراض المعادن أمراضه الخاصة ، ويجب أن يعرف مظاهر الصحة والمرض وحالاتها التى تطرأ على العناصر . إن الكيميائى نفسه يكون هنا هو موضوع العملية الكيميائية التحويلية ؛ وذلك لأنه ينضج ويشفى من خلالها »[79] . وترتبط الأفكار الخاصة حول الصحة والمرض وتحويل المعادن وإكسير الحياة وحجر الفلاسفة وإعادة الشباب وإطالة العمر وتجديد الطاقة والنشاط ، بالأفكار الخاصة حول قيمة الذهب . وحوالى عام ١٦٨٧ كتب « جروفروا » عن الذهب قائلا : « فى الماضى لم يكن الإغريق يعرفون استعمال الذهب فى الطب . إن العرب هم الأوائل الذين أوصوا بفضائله ، فقد خلطوه فى تركيباتهم ، وأحالوه أوراقاً . وكانوا يعتقدون أن الذهب يقوى القلب ، ويحيى النفوس ، ويفرح الروح ؛ ولهذا فإنهم يؤكدون أن الذهب نافع لإزالة الكروب واضطرابات القلب »[80] .

وقد قال محيى الدين بن عربى فى « كيمياء السعادة » : وكما أن الأجساد المعدنية على مراتب لعلل طرأت عليهم فى حال التكوين ، مع كونهم يطلبون درجة الكمال التى ظهرت فى أعيانهم ؛ كذلك الإنسان ، خلق للكمال ، فما صرفه عن ذلك الكمال إلا علل وأمراض طرأت عليهم ، إما فى أصل ذواتهم ، وإما بأمور عرضية »[81] .

الإكسير إذن يتضمن فكرة أنه المادة المخصصة لإعادة المعادن الأخرى إلى أصلها ؛ إلى الذهب ، للوحدة لمجاوزة الكثرة والتعدد ، لعبور الأسقام والعلل لنفى التشتت والانقسام . إن العناصر الأساسية لهذه الفكرة هى كما يلى :

١ - أن هناك مجموعة من المعادن أو العناصر الطبيعية الأقل درجة وفائدة ، موجودة الآن أمامنا بشكل متناثر ومبعثر ومختلف ألوانه ودرجات صلابته وفوائده ، وإن هذا الحال من التفكك والتبعثر والاختلال وانحدار الكفاءة وقلة جودة المعدن قد حدثت لأسباب معينة ، بعضها داخلى وبعضها خارجى ؛ بعضها عابر وبعضها مقيم .

٢ - أن هذه المعادن كانت كلها أصلاً معدناً واحداً هو الذهب ؛ وأن كثرتها هذه وتعددها إنما حدثا نتيجة لابتعادها عن حالتها الأصلية ، أى الذهب ، أو « الذهبية » - كما يسميها ابن عربى .

٣ - أن هذه المعادن يمكن أن تعود لحالتها الأصلية ؛ إلى الوحدة ؛ إلى الذهب ، من خلال وسيط يسمى الإكسير .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التفاعلية والتحويلية يجب أن تتم ، نستعين خلالها بالإكسير ، حتى تحول هذه المعادن الخسيسة إلى معدن نفيس .

ما علاقة هذا بشعر عفيفى مطر ؟ ما علاقته بهذا الديوان الذى نتعرض له ؟ أعتقد أن التمهيد السابق كان ضرورياً حتى نفهم الخلفية الفلسفية والإيديولوجية التى يتحرك من خلالها الشاعر . إن فكرة الوحدة والكثرة هى فكرة قابلة للانطباق والتطبيق على المستوى القومى أيضا ؛ - فالعرب هم الآن - كما توضح ذلك قصائد الديوان :

١ - مجموعة من المعادن (الدول) المبعثرة والمفككة والأقل درجة والأقل جدوى .

٢ - أن هذه المعادن (الدول) كانت أصلاً فى صورة مغايرة للصورة الحالية ؛ كانت هناك حالة من الوحدة الذهبية جعلتهم يجتاحون العالم ، ولابد لهم كى يرجعوا إلى سابق مجدهم وماضى عظمتهم أن يعودوا إلى حالة وحدتهم الأولى ، ويتخلوا عن تفرقهم . ولذلك تكثر فى الديوان القصائد والصور التى تتعلق بموضوع الحنين للماضى ، وبكاء السلالات .

٣ - إن الإكسير الفعال فى مثل هذه المعادن المفككة غير اللامعة غير الفعالة هو الوحدة العربية ، لا شىء غيرها . هذا الاتجاه القومى العربى يظهر بأشكال عدة فى أشعار الديوان صراحة أو ضمنا .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التحويلية الضرورية التى لابد أن تحدث حتى تجاوز هذه المعادن وضعها ، وتعود إلى حالتها الأولى . الأقوى والأعظم ، هذه العمليات هى الثورة ، والتمرد ، والمقاومة ، والحرب ، والتطهير ، والحب ، والدم ، والإبداع ، والعدل .

فهم أكثرون :

شتاء تكاشفه الشمسُ فالنمل يسعى

. . . .

همُ أكثرون . . البلادُ بهم تستفيض
فلا الشجرُ الرطب يبرى الرماح
وليست معى الماعز الجبلى نذورا مقدرة للقسى
وأعواد نبع القبيلة
فابك كما شئتَ

من قصيدة (سلالة)

إن الشاعر هنا يفتح عينيه حين يفتحهما على كثير ولكن لا يرى أحدا . هم كثر ، لكنهم أوجه قد هضمتها المخاوف ؛ « فالغابة انفرطت إلى أشجار متفرقة ، وأوراق الأشجار انفرطت إلى ورق يتطاير وتذروه الرياح » . لقد تركت الأشجار الغابة ، وتركت الغصون الشجرة ؛ وتركت الأوراق الغصون والنمل يسعى . هم أكثرون : « البلاد بهم تستفيض » ، لكنهم ذلك الفيض غير المنظم وغير المجدول وغير الموجه فى اتجاه هدف واحد . ماء ينتشر فى رمل الصحراء ، ويترك التراب جائعاً ، فلا هو أشبع الصحراء ، ولا هو روى السهل . والبلاد « تستفيض » أيضا وفرة وإسهاباً وإطنابا واستطرادا وتطويلاً وإكثارا فى الكلام ، فيفقد صاحبه موضوعه الأصلى ، فلا هو نقل فكرته بشكل متماسك ، ولا هو أفاد سامعه . وخلال ذلك يبدو الشاعر مقاتلا وحده ، هو دائما وحده . بكلمته وعنفه وخياله وحلمه ؛ لم تعد هناك قرابين تقدم كى يتحرك الجمع . لم

تعد العملة واحدة ، ولم تعد العلامة واحدة . لم تعد الشارة واحدة ، ولا الوشم واحداً :

سقطتْ من قبور القبيلة أغصان شاهدة
ورماحُ القراباتِ ، شَحُبَتْ نذور وأدعية
غربتْ لغةُ الوشم واسَّاقطتْ فى
ذبول الطواطم أغنيةُ الريح بين السهول
الوسيعة والأقرباء ،
التمائمُ تفضحهن المقاديرُ والغابةُ انفرطتْ
ورقاً ليس منعقداً
ونحاسُ الرشاقة والعوم فى الماء والطين يهجر
ألوانهَ وليالى الزفاف القديمة .

قصيدة (سلالة)

سقطت رايات عالية ، وشحبت أصوات وأدعية كانت تجهر بالهدف الواحد ، وغربت اللغة الواحدة وأصبحت لغات ولهجات ، ومظاهر عدة من العى والحبسة واللجلجة ، ونكست أعلام ، وصدئت رماح وسيوف ؛ والطوطم الأصل الواحد ، الضام لكل أفراد القبيلة ، التى كانت تلجأ إليه ، وتفخر بالانتساب إليه ، وتربط نفسها به ، وتقدم إليه قرابين الحب وطقوس العبادة واحتفالات الفرح ـ قد ذبل وشحب وانطوى ، وأصبحت الأغنية الواحدة هى أغنية الريح المنتشرة ، التى لا يسمعها أحد ، وإن سمعها خاف منها وارتعد ؛ فهى همهمة وجمجمة وغمغمة ودمدمة . والقلب الواحد تفجر مزقاً كثيرة متناثرة : « الغابة انفرطت ورقاً ليس منعقداً » ، « نحاس الرشاقة والعوم فى الماء والطين » ، الذى ربما كان هو الإنسان العربى القريب بلونه القمحى من لون النحاس (المرحلة الوسطى بين الذهب بلونه الأصفر ، والحديد بصلابته ، فى كيمياء التحويل) ، هجر ليالى أفراحه ، أو بالأحرى هجرته هذه الأفراح القديمة ، حيث لا جماعة ولا احتفالات جماعية ، ولا طقوس فرح ولا استعدادات حرب . إن ماء السلالات ليس هو ماء السلالات ؛ ليس هو الماء الأصل ولا النار الأصلية ؛ « ليس الدم المحض أعنى » ؛ وكأن الشاعر يوحى بأن المعادن الموجودة الآن هى أبناء غير شرعية للمعدن الأصل الذى مازال موجوداً وجود الكنز المخبوء ، كالباطن الذى تخفيه الظواهر ، والعمق الذى يرزح تحت سطح من التشتت والعتمة :

ونسر الفضاء الشاسع يهمُّ بالطيران فى
غموض الزرقة وكثافة الليل المُثقَّب بالمصابيح
فتُثْقِلُه قتامةُ الزنك وبرودة القصدير اللانهائى
والشاعر يستجلى حمأ الصرخة المضيئة ومقام
القصيدة بين الماء والطين .

من قصيدة (زجر الطير)

على خارطة الفضاء الفسيح ثمة نسر كبير هو الذهب ؛ هو الشمس ؛ هو الوحدة الأولى ـ « يهم » بالطيران بينما يكون لون السماء داكن الزرقة ، ليس صفوا وليس مريحا . إنه أشبه باللون الصناعى الأزرق الذى تطلى به المصابيح فى أيام الحروب ، لكنه فى حد ذاته يتضمن الهروب من المواجهة ؛ الهروب من أن يرى العدو أماكن الضوء والناس . إن الليل هنا شبه صناعى ؛ فالنجوم هى مصابيح تثقبه ؛ والثقب فعل عنيف يفيد الاختراق والاغتصاب والفعل القسرى . وحركة التأهب للطيران لدى النسر توقفها « قتامة الزنك » وبرودة القصدير (الزنك هو الخارصين ، وهو فلز أبيض مائل للزرقة) ، وهو هنا فى هذه الصورة الشعرية تتغلب زرقته على بياضه فيكون أقل نقاء وقيمة ، نتيجة لدخول الشوائب الكثيرة فيه . والقصدير تزيد برودته الطبيعية ومقاومته للنار مقارنة بالذهب والفضة ؛ تزيد هذه البرودة فتكون لا نهائية . إن نسر الفضاء الذى يهم بالطيران ويواجهه الشاعر ، يوشك على التكوين والإبداع والفعل فيها بين الماء والطين (المادتين الأساسيتين للخلق) . لكن هذا الشاعر هنا مثل ذلك النسر ؛ فالشاعر « يستجل » حمأ الصرخة ، يبحث عنها ، ويمهد لها ، ويستوضحها ، لكنه لا يطلقها ، مثل النسر الذى « يهم » بالطيران . إنها قوة كامنة للحركة وللحرية وللخلق ، وقوة مضادة أكبر منها ، تظهر مظاهرها على هذه الوجوه التى يقرأ ملامحها الشاعر :

وجوهٌ سُبِكَتْ من معدن الأصفاد
أفواه لها شكلُ القيود ، القبلةُ
القُفْلُ رمادىُّ العيون الصدأُ السائل من
نافذة السجن ، المواويلُ خطى فى باحة الجوع
الصليلُ البهوُ ، والأعمدةُ النهرُ الرخامُى ،
وموجُ البحر إيقاعُ المراثى .

من قصيدة (زجر الطير)

وتكثر الجزئيات والتفصيلات المعدنية فى هذا المقطع . والعنصر الغالب عليها لا صلة له بالشمس أو الذهب أو الحرية ، فالعناصر الحاضرة قائمة صدئة باهتة باردة (معدن الأصفاد ـ القيود ـ القفل ـ الصدأ ـ الصليل) . والمعدن المسيطر على الصورة هو الحديد الصدىء ، والشكل الهندسى هو الدائرة الضيقة أو المربع الضيق (وجوه ـ أفواه ـ القبلة ـ نافذة السجن) ، والصوت الغالب هو الرثاء والبكاء والنحيب والشعور بالفقدان والجوع والمرض (المواويل خطى فى باحة الجوع ـ موج البحر إيقاع المراثى) ؛ فالموت ينشر جناحيه ، والذبول ساد الأفق ، والعنصر الفاعل فى الصورة هو عنصر ثقيل كثيف وقاتم يفرض ظلاله على أشياء كان يفترض أن تتخذ صفة معاكسة (الوجوه ـ القبلة ـ المواويل ـ البحر) .

ويكون الصوت الخاص بهذا العنصر ، والجاثم على الصورة ، هو « الصليل » ، والقصيدة برغم أنها توهم ـ كما تشير بداياتها ـ بأنها رؤية حلمية ليلية ، فإن هذه الرؤية من نوع الكابوس ، وفيها إحالات كثيرة إلى الواقع .

فى قصيدة « ثلاث نهايات مقترحة لقصيدة» ، يكتب عفيفى مطر عن احتمالات ثلاثة يمكن أن يسير فيها الوضع العربى الراهن . والنهايات مقترحة من خلال علاقة خاصة بين الشاعر وامرأة ما ، يمكن أن تكون هى الوطن ، ويمكن أن تكون موضوع عشقه الليلى والنهارى . وتكون النهاية المقترحة الأولى موضوعة فى صيغة تساؤل عام يوجهه إلى امرأة حلمه وشعره يجمع بداخله النهايتين المقترحتين :

١ -

. . هل هذا البنفسج والدمُ المخفورُ
من عهد الطفولة راعف فى الأفق
منشور تقلبه الرياح على زجاج الصحو ؟
أم فزع مقيم تحت فرْشتنا سيكتب بيننا
عَقْدَ القران ولاية النسخى والكوفى طعم
الصمغ والجلدِ القديم خلافة الإيقاع فى
فرحِ الطفولة بالضحى والليل؟!

٢ -

الرمالُ استفّها العصف الجزيرة صفصف
دشداشة الزهو الجهول ، السبيُ يأتى
والحرائر والإماءُ يجئن والخصيان
فقر مزهو ، والجوعُ شمس فَرْفَرتْ كالذبْح فى دمها

. . . .

. . . .

ها هو شعب أغلقتْ دونه مرحمة الحلم ،
له الدمعِ العريق والكتب الصفر
له رائحة الصمغ واحتياء الوشم بالنسخى والكوفى
ومن تحت جلده تندلع المخطوطات وروائح
الزنجار الأخضر وشجرُ الأقلام .

٣ -

زجاج الصحو يبرق بالبنفسج والدم
المخفور من عهد الطفولـــة
هيئى طقس المقايضة المراهنة !
البنفسج . . . كل واحدة بصقر دم يفر من
الضلوع ويكتب الأفق الأهلة
والغيوم . . بكلِّ واحدةٍ صراخ مشرئب فى
الجوارح للمسافات .
الخيول . . بكلِّ ضربة حافرٍ ملك ، بجمجمة السفاد
قبيلة
بطراوة الدمع . . . . . . العشائر ،
بالندى وروائح الطمى المبلل ، . . كلُّ ما ولدتْ
نساءُ السبى .

واضح من هذه المقاطع الاحتمالات المختلفة التى يمكن أن يتحول إليها المعدن . فى الاحتمال الأول يظل المعدن لغزا غير محلول ؛ يظل الوجه محيرا وهو ينظر إلى السماء . وبرغم مطالبة الشاعر لامرأة حلمه وشعره ، بالاعتصام بوجه الحلم والاعتصام بطوفان القصيدة ، فإنه يتشكك ويتساءل غير عارف بما تخبئه له المقادير ؛ هل يظل البنفسج والدم المخبوء منذ الطفولة – إمكانية التوالد والتفجر والروائح والألوان الجميلة – قائما ومطلقا ومنشورا ؟ أم أن الفزع المقيم تحت فراشهما هو الذى ستكون له السيادة ، فتكون الحياة متشابكة كالخطوط القديمة والجلد القديم ورائحة الصمغ القديم ، ويكون إيقاع الفزع هو الإيقاع الخليفة لإيقاع فرح الطفولة بالضحى والليل ؟ أى حل سيكون ؟ وأيهما سيأتى ؟ الاحتمال الثانى ، الذى هو عنصر الفزع ، كامن فى المقترح الأول أكثر من عنصر الفرح .

لذلك يأخذ الشاعر العنصر الفاعل فى الاحتمال الثانى المقترح فى النهاية المقترحة الأولى (الفزع) ويطرحه أولا ، ويرجىء الحديث عن العنصر الفاعل الثانى فى النهاية المقترحة الأولى ، ويجعله مختتم القصيدة . النهاية الثانية المقترحة تحملها تعبيرات وصور مثل (الرمال – استفها – العصف – الجزيرة – صفصف – دشداشة الزهو الجهول – السبى – الإماء – الخصيان – فقر مزهو – الجوع – الذبح – يزبد – والزجاجة كيمياء للتلافيق القديمة والجديدة – هاهو شعب قد أغلقت دونه مرحمة الحلم – الدمع العريق – الكتب الصفر – رائحة الصمغ – احتياء الوشم بالنسخى والكوفى – تندلع المخطوطات – روائح الزنجار – خشب الأقلام) .

والمحصلة العامة لهذه الصور والتشبيهات والمفردات هى أن الواقع الذى يمكن أن تحيل إليه واقع مثقل بالقيود ، وغارق فى التخلف والجهل والفقر والمرض ؛ مجتمع يحتمى إزاء الحاضر والمستقبل بكل قشور الماضى الواهية وأطلاله ، ويغفل عن كل ما كان يمكن أن يكون فاعلا ومؤثرا وإيجابياً من ذلك الماضى فى بنية الحاضر ومستقبله . ويكون الشعور السائد على العنصر الإنسانى الفاعل فى الصورة هو الزهو الجهول ، والتلفيق ، وعدم القدرة على الحلم أو الفعل (الخصيان) ، والإغراق فى الدمع ، والبكاء على الماضى ، والاكتفاء بالقهوة والتبغ ، والعكوف على المخطوطات الصفر ؛ عقول الماضى ، وترك كل ما تنهمر به عقول اليوم . وزجاجة الكيمياء هنا إشارة إلى الدوارق وأنابيب الاختبار التى تحدث فيها التفاعلات الكيميائية ؛ التفاعلات التى تحدث هنا بين تلافيق قديمة وتلافيق جديدة . وليس هناك عنصر معدنى فاعل بشكل إيجابى واضح فى الصورة هنا ؛ فالشمس/ النار تأتى مرتبطة بالجوع والذبح ؛ هى شمس ذبيحة « فرفرت » ؛ والزجاجة زجاجة للتلافيق ، والزنجار (كاربونات النحاس القاعدية ، التى تحتوى على ماء التبلور ، ويكون لونها أخضر يميل إلى الزرقة) هو العنصر الكبريتى النارى الواضح فى هذا المقطع ، لكن روائحه تأتى مندلعة من تحت جلد الشعب الذى أغلقت دونه أبواب رحمة الحلم ، ومرتبطة بالدمع والكتب القديمة والصمغ وعدم الفعل . وفى النهاية المقترحة الثانية (التى هى الثالثة) تحضر عناصر الألوان النارية الحمراء والبنفسجية والدمائية بشكل واضح ، وتحدث عمليات تحويل وإبدال فعلية فى صورة مقايضة ومراهنة اجبارية ، تقوم بها العناصر الإيجابية التى يقترحها الشاعر كى تحل مكان عناصر أخرى سلبية . وتكون زجاجة التفاعلات ، ليست هى هذا الإناء الصغير بل الصحو/ الأفق . والزجاجة هنا تتقد بالتفاعل ، فتحضر صور ومفردات (زجاج الصحوة يبرق بالبنفسج والدم – المراهنة – صقر الدم – الأفق – الأهلة – الجوارح – الخيول – ضربة حافر – جمجمة – قبيلة – العشائر – الندى – الطمى المبلل) ، ويحدث

إبدال بين عناصر وعناصر ، فتمتص عناصر وتختفى ، وتأتى عناصر وتسود (بدلا من البنفسج تأتى صقور الدم ؛ وبدلا من الغيوم يأتى صراخ الجوارح الكاسرة ؛ وبدلا من الملوك الذين يجلسون فى القصيدة على عروش الحفر ، القبور ، تأتى ضربات حوافر الجياد بملوك آخرين أكثر بهاءً ؛ أو بدلا من حمحمة السفاد تأتى القبائل ؛ وبدلا من طراوة الدمع تأتى العشائر ؛ وبدلا من الندى وروائح الطمى المبلل يتم إطلاق حرية كل نساء الأرض اللائى تم بيعهن حتى الآن . والعناصر كلها قائمة ومطروحة فى مقابل بعضها البعض ، فى ساحة المقايضة . والشاعر يلجأ هنا إلى قلب النسق المألوف ، الخاص بما هو أعلى وما هو أدنى ، حين يؤخر المتروك (فالشاعر هنا يؤخر المقدم ويؤكده ويرفعه إيمانا منه بالقيم الفاعلة له ، والمطلوبة منه) . والحركة المسيطرة على هذه النهاية المقترحة هى الحركة/الفعل ، الحركة/الإيجاب ، الحركة/الإبدال ، الحركة/التغيير ، وذلك بمحاولة إخفاء كل العناصر السالبة فى النهاية الثانية بعناصر أخرى إيجابية مغايرة فى النهاية الثالثة . وفى حين تغيب عناصر المعادن الفاعلة فى المقترح الثانى يكون عنصر النار هو الأكثر فاعلية وبروزا فى المقترح الثالث . وتمثل هذا العنصر صور أخرى بالإضافة إلى صقور الدم وصراخ الجوارح وحمحمة السفاد وضربات حوافر الجياد . ومن قبيل هذه الصور نجد (الضحى يعلو ـ صراخ الريح ـ الأفق الزجاجة ـ الزجاجة بيننا اتقدت بصمت زواجنا السرى) ، ونجد ما يشبه هذا المقطع فى مقاطع أخرى من قصائد الديوان ، مثل قول الشاعر فى قصيدة « محنة هى القصيدة » :

كانت رقصة الريح دُوارا قُلبا يربط بين
الأفق والطين ،
فضاءاتُ الرماديُ النسيج انفسخت
يعبرها وهْج الإضاءات ،
أنارُ أفْرعِ
أم غابةٌ منْ كل زوجين ؟!
وهل هذا الفضاءُ/سيرةُ
للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات
النبال ، الصيحة المرسلةُ الرجعِ
وإيذانُ بوقت الفتح ؟! هل
هذا الفضاءُ/قبةُ الرحمة بالخلق أمِ
الأمة قوس ودم ينزف من
أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف
تكون الشهداءُ ؟!
أمة مستورةٌ هذا الفضاءُ القبةُ ؟!
الارضُ الخلاءُ/خطوةٌ فى
الفلك الدائر والنّارُ المواقيتُ ؟!
كلام تحته تَذْاوَبُ الأنجمُ والشمسُ
وأمداءُ الجلاميد ولا تحمله غيرُ القصيدة !

برغم علامات التساؤل والتعجب التى تحيط بكل هذا المقطع فإن العناصر الفاعلة الغالبة عليه تشير إلى الاتجاه الخاص الذى يتبناه الشاعر لإحدى المواد الفاعلة فى الإكسير الخاص الذى يمكنه أن يحول المعادن الرديئة إلى معدن نفيس هو الذهب . فنحن نجد هنا : (وهج الاضاءات ـ نار الأفرع ـ الفلك الدائر ـ النار المواقيت) . هذه الصور تأتى ممتزجة بصور أخرى لها دلالاتها وصلاتها الخاصة بالصور الكبرى التى تحركها النار ، فنجد صورا مثل « رقصة الريح » التى تربط بين الأفق والطين والفضاء « سيرة للشجر » ومرمى «لرشاقات النبال » ، وفى هذا إحالات للحروب العربية القديمة وذكرى زرقاء اليمامة ، والصيحة المرسلة الرجع إحالة لصيحة التكبير فى الحروب الإسلامية « الأمة قوس ودم ينزف مدا وجزرا » ، كلام تحته تذّاوب الأنجم والشمس » . وينبغى تحديدنا للعنصر المحتمل الغالب ـ ومن ثم للإجابة الممكنة هنا ـ على ما يتضح من خلال مقارنتنا بين ما يضعه الشاعر من احتمالات إجاباتٍ لأسئلته فى صورة مثل :

وهل هذا الفضاء/سيرة
للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات
النبال ، الصيحة المرسلة الرجع
وإيذان بوقت الفتح ؟!

هنا نجد أن التساؤل غير موضوع فى صورة « إما . . أو » : ليست هناك مقارنات بين احتمالين أو عدة احتمالات للإجابة ، هناك فقط احتمال واحد مطروح بأشكال مختلفة ومحاط بكلمات ذات ظلال خاصة (سيرة ـ رشاقات النبال ـ الصيحة (المرسلة) ـ (إيذان) بوقت (الفتح) وهى الصور التى تشير إلى الإجابة المحتملة للسؤال .

وفى صورة أخرى يرد أكثر من احتمال للإجابة ، ولكن أحد الاحتمالات يكون مركبا له أوجه عدة بينها الاحتمال ـ أو الاحتمالات الأخرى ـ يكون محدودا مقيدا عابرا مثل « هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف تكون الشهداء ؟ ! » .

ولسنا فى حاجة إلى تفصيل القول بأن ذكر الشاعر للصور (قبة الرحمة بالخلق) قد جاء فى بداية التساؤل كاحتمال سريع وعابر ومريح (قبة الرحمة) ، بينما جاء الاحتمال الثانى المتراكم (قوس ودم ينزف ـ شهقة سوف تكون الشهداء) أكثر ضرامة وعرامة ووقعا وتأثيرا ، مما يلفتنا بشكل محدد الى الاتجاه الذى يشير إليه سهم الشاعر : الحرب ، الصراع ، النار ، المقاومة ، التمرد ، الإبدال ، النقض ، التغيير ، التجديد ، نقض ما ران على العقل الفردى والجماعى ، الثورة .

ومشاهد قصائد الديوان ولوحاته تدور على ساحاتها وداخل إطاراتها أفعال ذات دلالات خاصة : الحلم ـ الجنس ـ الحرب ـ حركة الكواكب ـ كيمياء التحويل ـ الكتابة ، هذه كلها مواد تدخلها النار الطبيعية أو المجازية ، وكلها تفاعلات تدور بين عناصر تفعل وتنفعل ، وكلها تكوّن عناصر يرى الشاعر أنها ضرورية كى يتكون ذلك الإكسير الخاص الذى تقوم عليه رؤيته : الوحدة العربية . المواد الأساسية المتفرقة لكيمياء الخيال الشعرى هنا هى الدول العربية المعبر عنها فى شكل معادن أقل درجة وأقل كفاءة ، ولكن فى قلب هذه المعادن تكمن إمكانات للتغير والتحول . هذه الإمكانيات تحتاج الى

إكسير يحولها من حالتها الراهنة إلى الحالة المثلى . الإكسير هو الوحدة ، والوحدة تأتى من خلال مجموعة من النشاطات والطاقات الفاعلة التى طرحها الشاعر قضايا مسلم بها برغم وصفه لها فى إطار من التساؤلات . هذه النشاطات والطاقات الفاعلة منها الحلم بالخروج من وضع سىء إلى وضع أحسن ، والحلم هنا مأخوذ بأبعاده المجازية أكثر من الاتكاء فقط على أبعاده الليلية الخاصة بالنائم وحده ؛ فالحلم هنا حلم جماعى . وما لم يتوافر هذا الحلم بما هو شرط أساسى يصعب الوصول إلى الإكسير ، ثم الجنس والحب والتواصل ، وانهيار كل السدود أمام التواصل ، والتحقق الكامل أمام كل الأفعال الإنسانية الإيجابية الفعالة . « الأنا » لا يتحقق الا بالآخر ، والآخر شرط ضرورى لوجودنا « الأنا » ، ووجود الآخر يجب ألا ينفى وجود « الأنا » بل يؤكده . وإذا حدث هذا النفى المتبادل بين « الأنا » والآخر حدثت الفرقة والتباعد والتشتت والاغتراب ، أما اذا حدث الاعتراف العميق المتبادل بينهما ، فإن ذلك يكون طريقا للحس والفهم والشعور المشترك ، بحيث تشعر « الأنا » أنها الآخر ، ويشعر الآخر أنه « الأنا » ، ولا تكون هناك فى خطوة متقدمة — لا « أنا » ولا « آخر » ، بل نحن « الجماعية » ، وانتماء الشاعر كما هو واضح من الديوان للفقراء وللجماهير وللشعب .

المكون الثالث النشط الفاعل فى أكسير رؤية الشاعر هو كيمياء التحويل ، عمليات التحويل ؛ فللحلم كيمياؤه ، وللجنس كيمياؤه ، وللحب كيمياؤه ، وللتفاعل الاجتماعى كيمياؤه ، وللخيال الشعرى كيمياؤه ؛ هذه الكيمياء هى معاملة خاصة لعناصر التفاعل من خلال عمليات خاصة . الأداة الخاصة فى الرؤية هنا ليست التبريد ولا التكليس ولا التشميع ولا التخشير ولا التخمير ولا غير ذلك من العمليات الكيميائية ؛ العملية الأساسية هنا هى الإحماء والإحراق والإذابة والصهر ، وذلك بتأثير المادة الأساسية الفاعلة الأولى فى رؤيته وهى النار . هذه النار تحتاج عند مرحلة معينة إلى الماء ، فيكون الدم وتكون الحرب — الثورة — التمرد — تحطيم القيود . والعملية فى جوهرها عملية بحث يقوم بها الشاعر عن ذاته وشخصيته المميزة من ناحية ، وعن الشخصية القومية العامة التى تضم كل الشخصيات من ناحية أخرى ، إيمانا من الشاعر بجودة المعدن العربى وأصالته ، التى تخفيها عوامل تاريخية وسلطوية مختلفة .

لكن يظل هناك أيضا مكون رابع أساسى يدخل فى تكوين أكسير الخيال الشعرى وأيضا الحسى القومى الوحدوى ، بل وأيضا العمليات والنشاطات الأخرى الفاعلة فى (الحلم — الحب والشبق — الكيمياء) ، هذا المكون هو الإبداع ، هو الكتابة ، وهو العنصر الاخير الذى نختتم به هذه الدراسة .

٣ — ٤ — الكتابة :

الهاجس المسيطر على الخيال الشعرى هنا كما رأينا هو هاجس الصراع ؛ فيه يكون التطهير ، وبه يكون نفى التخلف ، وتحقيق الذات . والكتابة ذاتها نوع من الصراع ؛ صراع الكاتب مع ذاته ومع كل العوامل التى تحاول إحباطه وقهره ، وصراع مع عملية الكتابة ذاتها أثناء فعل الابداع ، ثم صراع من أجل توصيل نواتج هذه العملية إلى الآخر ، الوجه الآخر الضرورى لعملية الكتابة . خلال ذلك تكون الكلمة « هى الوجه الآخر للواقع — العمل ، وأن لا نرى الصلة بين الوجهين ، يعنى أننا لا نرى الواقع ، ولا اللغة . وعلى هذا يكون كل ما يربط الحياة العربية بالممارسة العملية إحياء للعمل وللكلام فى آن ، فليست المسألة إذن أن نفاضل بين العمل والكلام ، وإنما أن نخلق التكامل الجدلى فيما بينهما »[٨٢] .

كتابة القصيدة عند عفيفى مطر فعل خاص من أفعال الحياة ، إن لم يكن هو أكثر أفعال الحياة خصوبة وعمقا ؛ فالشعر مثل التصوف والخبرة الدينية والخبرات الفنية الأخرى العميقة. وكل حالات الحدس والكشف والابداع ، إيغال فى الداخل بهدف فهم الداخل والخارج ، انغمار فى الذات بهدف تحديد علاقتها بالخارج وتعمقها ؛ نوع من التواصل والجدل بين الذات والذات ، وبين الذات الجديدةوالموضوع ، إن الشعر هنا — « كالحلم » — يخترق واقع الذات قبل (ومع) مصارعة واقع الخارج »[٨٣] . يريد عفيفى مطر من القصيدة أن تكون مفجرا لركود الواقع ، ولغما فى سكونية الخيال ، والواقع عنده مرتبط بالتاريخ ، والخيال مرتبط بالذاكرة ، والشعر مرتبط بالمعرفة[٨٤] ، القصيدة هنا تكون بمثابة الاختراق ، اختراق يتجه إلى الواقع لكنه يبدأ باللغة ؛ « فاختراق وصاية اللغة ورسوخها حتم تفرضه ضرورة التطور وحركية الإبداع »[٨٥] إن الكلمة عند عفيفى مطر « ليست مجرد أداة للتوصيل ، فهو يخلع عليها قداسة التكوين والتأسيس ليصعد بها إلى مرحلة النقاء والخلق »[٨٦] . إن الشعر هنا يكون مثله مثل كثير من أفعال الحياة ، جدلية هدم وبناء ؛ هدم من أجل البناء ؛ ثم هدم البناء الجيد كى يؤسس عليه بناء أفضل منه ؛ « فمن حُطام الواقع ، وفردية الأشياء ، وتفككات العناصر والعلاقات ، وإعادة صياغة كل ذلك ، وخلق المسافة الشعرية بينها نخلق الفجوة والهوة ، التى يكون العبور عليها هو الدهشة وفرح الإحساس بالخطر والذاتية ؛ وهذا تحرير للحواس وتحرير للممارسة الإنسانية فى العالم ، وإعادة تحديق فى المسلمات والثوابت »[٨٧]

فى شعر عفيفى مطر تكون بداية الحلم قراءة والحلم ذاته قراءة ، ونهاية الحلم قراءة ، وتكون العودة للتراث قراءة ، وظهور الشمس قراءة ، خروج الناس قراءة ، ملاحظة الواقع قراءة ، كما أن العشق يمكن أن يكون نوعا من القراءة مثلما يمكن أن تكون القراءة نوعا من العشق .

للعشق واحدةٌ :
أرأيت التفافَ العباءة !!
تبغ وجوعٌ يصاوله ، الكحلُ واللهب المتوقّدُ
تحت النطاقين يبْتدران القراءة
والشاعرُ اقتعد الأرض وهى على
هودج خشبٍ يكشف الشمس والماء عن
برعم موجةٍ ، وهى تنصت ،
ترمى السّتائرُ ورداً من الظل والنور فوق الحوائط ،
والأرض مُشْتَبِك من غصون
الدوائر والورق الزخرفى
اشتباك من الشجر المتوهِّم يَسْتأْلف الطير
هزجُ الغزالات ، أحصنةُ الرجز ، العرىُ تحت

السماء الوسيعة .

من قصيدة (لا الرابية ولا النجم)

يقابل الشاعر هنا بين عالم الغزلان وعالم البشر ؛ بين غزالة الصحراء وغزالة آدمية ؛ أمرأة يوحدها الشاعر بغزالة الصحراء ، فتكون هي غزالة الصحراء ، وقد جاءت بخفتها وجمال عينيها ورشاقة جسمها ، لتحل في هيئة أمرأة يعشقها الشاعر ، تبادره بالقراءة بعينيها اللتين تومضان خفية تحت النطاقين ، فيشتعل الشاعر كتابة ، وتتشكل عوالم من الكتابة البصرية التي تحيط بها عوالم من الظل والنور ، كتابات تتكون من عوالم الطبيعة (الشمس ــ الماء ــ الغزالات ــ الغصون ــ الطير ــ السماء الوسيعة) ومن عوالم أشياء اصطنعها الإنسان (الستائر ــ الورق الزخرفي) لكنها تتحول إلى عالم من الأشياء الحية ــ فالورق الزخرفي الذي رسمت عليه أشجار يتحول إلى شجر حي ينبض بالاخضرار ، يستألف الطير كما فعلت اللوحات المتقنة في تاريخ الفن التشكيلي . وتتداخل العوالم فيمتزج العالمان الطبيعي والصناعي وتتكون حالة شاملة من التشكيل الجمالي للوحة حية . واللوحة هنا منظور إليها من خلال عيون الحبيبة/ الغزالة التي ترنو وتحدق ، إلى عيني الشاعر وقد اتقعد الأرض بينما هو ينظر في عينيها ، يقرأهما ، فتتشكل عوالم وتدب الحياة في الطبيعة الصامتة . ومن خلال هذا التفاعل الجدلي بين قراءتين تكون الكتابة . هنا يواجهنا الماء ممتزجا بالنار بالدم بالعشق بالحرارة ، بالدبيب بالخط باللون . وبالدبيب الناسغ المتوهج في عروق البشر يستقدم الحياة ويستقدم التلاقي : عرس يتجسد خارج اللوحات أو في باطن التوهم ، أو في أعماق الخيال ، لكنها في جميع الحالات تجعل الكتابة/ العشق حقيقة حية لا تقبل النفي أو المجادلة :

ياامرأة الخضرة الغامضة
تكتبيني على التراب فتمحوه الريح ، وأكتب التراب
عليك وأدفن نفسي فيه حضارة عشقٍ مطمورة
تنتظر الحفارين وتنتظر ميقات الانكشاف
للشمس والريح وقراءة البشر

من قصيدة (امرأة تلبس
الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحيانا)

يقارن الشاعر هنا بين حالتين متكاملتين من الكتابة ، برغم تعارضهما ؛ فوجود إحداهما شرط لوجود الأخرى ، وإن ظلت أحداهما أكثر بقاء أو خلودا ، أو ظلت الأخرى أكثر خفاء وهروبا . امرأة الحلم ، خضراء العينين ، شمس الحلم الخضراء ، وعندما تبدأ كتابتها للشاعر ، عندما تبدأ زيارتها له ، عندما تراوده في حلمه ، يكون حضورها سريعا كالحلم يمرق في جوانح الظلمة الداكنة ؛ يكون وصالها له ، حضورها أمامه مثل حضور الكتابة الترابية على أرض تناوشها الريح السريعة العاصفة ، أما كتابته لها فهي كتابة نحتية ؛ كتابة تمتد إلى الأعماق وتقيم في الأعماق ، وتنتظر الكشف عنها كما تنتظر التماثيل المطمورة منذ آلاف السنين من يكشف عنها . الكتابة هنا ليست كتابة سريعة ولا عابرة ولا ترابية ، بل كتابة يمتزج فيها ماء عجن مادة التماثيل بنار إحراقها الصناعية ، أو الطبيعية الكامنة في باطن الأرض . الكتابة الأولى تمضي ، والكتابة الثانية تنتظر الكشف عنها ؛ وهذه الكتابة الثانية لا غنى لها عن الكتابة الأولى ، لأنها كتابة لها وبها وعنها ومنها ، وانتظارها دائم لها وبحثها لاهث عنها ، لأنها كتابة بالحلم وعن الحلم وفي الحلم ، ومن خلال خطفاته تكون بروق القصائد هي كتابة عن العشق أو عشق من خلال الكتابة . وكل الحالات في الشعر قائمة ؛ فهناك كتابة العشق وعشق الكتابة وكتابة عشق الكتابة وعشق كتابة العشق ، كتابة وعشق يصبح وسيطهما الحجر ، حجر الولاء والعهد ؛ الشعر ، ذلك الذي كتب له الشاعر القصيدة التي تكاد تكون سيرة ذاتية وشعرية له ، وهي قصيدة « غنائية حجر الولاء والعهد » :

من يرحمُ الحجر المقدّرَ لغوايات انهمار العصف
أسنان الرياح مبارد البحرِ الدؤوب ؟

....

....

ها هو الحجرُ الموْطأ للمطـــــر
تتخدَّد الشمسُ الثقيلةُ وجهه ويشيعُ من
عجلاتها طحنُ الصَّريفْ
ومسيرة الحجر استقامَتْ وجهة مفتوحة
للطحلب البريَ والكيمياء والملح المقَطّر
والتحول في الأصابع ....
هاهو الحجر المُمَلَّكُ للبشر
نارٌ تبجسُ أو مياه تنفجــرْ

الصورة البصرية المتشكلة أمامنا الآن هي صورة تتراوح بين ذات وموضوع ، الذات هي الشاعر وهو يخاطب نفسه من خلال الموضوع ، الذي هو الحجر الموجود أمامه ، في مكان مفتوح شاسع تتقاذفه فيه عوامل الطبيعة المختلفة ، من عصف منهمر ورياح مسعورة وبحر هائج الأمواج . ويتوحد الشاعر بالحجر ، فيكون هو أيضا معرضا لكل أنواع ثورات الطبيعة . لكن إذا كانت الطبيعة المهاجمة لحجر الصحراء طبيعة خارجية فإن الشاعر هنا يتعرض أكثر لثوراته الداخلية ، للغوايات ؛ فيقع بين شقي رحى الصراع بين قوى تجذب وقوى تبعد ؛ قوى تجيء وتضغط وقوى تروح وتشد ؛ قوى توتر داخلية وقوى ضغط خارجية . أثناء وقوعه بين هذه الموجات الصراعية يتساءل الشاعر عمن يرحمه . فيبدأ الشاعر في اكتشاف ذاته بشكل أعمق ؛ ليس هو حجر الصحراء المنعزل السالب المتروك نهبا وضحية لعوامل الطبيعة ، بل هو حجر فاعل ؛ حجر يأخذ ليعطي ويعطي أكثر مما يأخذ ؛ حجر قادر على التغيير والتحويل . هنا يكون التوحد الثاني للشاعر مع حجر الفلاسفة ، وتنهمر على الحجر الأول أمطار السماء ، وتسكن الشمس جوانحه فيتحرك الحجر ، يصير أداة طحن وتحويل ، ومثلما تحول الطاحونة القمح إلى دقيق كذلك يحول الحجر/ الشاعر هنا عوامل الطبيعة وقوى الغوايات الى مادة للخلق والتكوين والإبداع . بمجيء الشمس توجه الحجر لوجهه ، بمسيرته في اتجاه عناصر التحويل ، مادة التحويل ، آلية التحويل ، يتحول إلى حجر فلاسفة (الطحلب البريء ــ الكيمياء ــ الملح المقطر) أداة صاهرة

ونافعة للبشر ، تكون المواد الأساسية للتحويل وتحريك الخيال الشعرى ، هنا فى هذه المسيرة هى (نار تبجس أو مياة تنفجر) وهما كما ذكرنا العناصر الأساسية للخيال الشعرى لدى عفيفى مطر .

يتحول الحجر هنا إلى مساحة فضاء شاسعة وفاعلة مفتوحة للطحالب البرية وللشمس وللماء ولكل كيمياء وعمليات المزج والصهر والتحويل ، الحجر موضع الكتابة القديمة ، الكتابة الاردوازية ، الكتابة المسمارية والهيروغليفية القديمة ، يتحول هنا من أداة مستقبلة سالبة يقع عليها فعل الكتابة إلى أداة إيجابية فاعلة ومؤثرة :

من يرحم الحجر المُخبَّأ تحت ذاكرة الطفولةِ صهوةً
أو فى قرابات الصبا البيتَ الأليف
غيرُ القصيدة ؟
من سواها
حين يدخلُها الحجر
متكشِّفا عن وجهه الحجرىُّ ثم يقيم فيها !!

حجر الكتابة هو صهوة الطفولة ، ذكريات الطفولة ، لوحة الكتابة أيام التعلم الأولى فى الطفولة ، مهرة الطفولة التى امتطاها الشاعر فعبر بها وعبرت به إلى الصبا . ثم هوبيت الصبا الأليف ، البيت السكن الذى سكنه الشاعر ، أو البيت الشعرى الذى سكن فى الشاعر وسكن فيه الشاعر وعاش فيه زمناً طيبا . تشكل هذه الذكريات مادة خصبة لإبداع الشاعر . وفيما بين الطفولة والصبا ، الأوقات الجميلة الماضية والحلم المراوغ المخاتل المعاود سريع الانقضاء ، تلك الذكريات التى تحضرها الأحلام إلى دائرة الضوء أكثر من غيرها ، تلك الذكريات المنسية والمكبوتة التى تتفجر عبر الحجر (الشاعر) . وفوق حجر الكتابة يعتلى الشاعر صهوة ويكتشف أن هذا العصف الداخلى المنهمر ؛ القصيدة ، هى الوسيلة الوحيدة المناسبة له خلال حركة مقاومته لكل أشكال العصف الخارجى ، والقصيدة قد تكون موجودة مكتوبة طازجة مهيأة قابلة للكتابة ليست فى حاجة الى دخول الشاعر لها ، يدخلها الحجر فتسكن فيه وتكتب فوقه ومن خلاله ، ليست هى التى تدخل الحجر بل هو الذى يدخلها ويقيم فيها . القصيدة موضوع للدخول ، موضوع للفعل ، موضوع للعمل ، ليست سهلة ومتاحة إلا لمن يدخلها ويمتلكها ، لا تدين إلا لمن يعرف سرها المراوغ . والحالة هنا ليست قابلة لتأويل واحد بل عدة تأويلات . فربما كان فى قول الشاعر بأن القصيدة هى رحمة للشاعر أنه يحتاج أن يكون مماثلا لها متصفا بحجرية الوجه ، صلابة الوجه ، والوجه هنا قناع الشخصية أو علامة عليها . الشاعر يجب أن يكون صلبا مثل القصيدة ، ومن خلال صلابته يصل للرحمة المقابلة للصلابة ؛ « فلأقسو لا لشىء إلا لكى أكون رحيما » كما قال هاملت . أو ربما معنى الصلابة هنا هو معنى صلابة موقف الشاعر وصلابة شعره ، وربما كان معنى الصلابة هو هذه اللغة الشعرية الشبيهة بالتمثال الذى يشق الفضاء فى حالات كثيرة عند عفيفى مطر ، لأنها مدببة ومقتحمة ، وربما كان معنى الحجر (الشاعر) هو الذى يدخل القصيدة وليست (القصيدة) هى التى تدخل ، إشارة إلى إقتناعات الشاعر الخاصة حول نظرية الإبداع فى الشعر . فالشعر معاناة واقتحام ودخول انفعالى وعقل وجسدى إلى عالم الكتابة ، وربما كان العكس صحيحا أيضا ، أى أن دخول الإنسان إلى مكان قد يكون لأن هذا المكان يتسع له وربما يتسع لغيره ، كما أن دخوله إلى هذا المكان يعد أسهل بطبيعة الحال من دخول المكان إليه ، فالشاعر يدخل قصيدته لأنها جاهزة ومهيأة له ، أى أنها تكتمل بداخله بطريقة تلقائية وطبيعية وما عليه إلا أن يكتبها ، لكن هذا المعنى يتضمن بداخله نقيضه أيضا ؛ فقد يعنى ذلك أن ماقبل الكتابة (ما قبل الدخول) أكبر من حالة الكتابة (حالة دخول الحجر للقصيدة) ، وأن ما يتحقق منها كتابة هو أقل مما هو موجود منها حالة وإحساسا ؛ وهذه كلها احتمالات قائمة وهى تكشف عن عمق النص عند عفيفى مطر واتساع دلالته .

دَوَّرْتُ وجْهَ حصاتِك الصوَّانِ أعليكُها
ــ وشمسُ التيه والظمأ الرفيقان ــ
أرميتُ على وجوهك فى الفلاة ، تَفَتَّحتْ
طرقُ التحير ، نُبأة سرية تخفى وتُسْفِرُ
حينها سَمَّيْتُكَ الحجرَ الأميــنْ
ياشعر ، واستدْبَرْتُ أحلامَ الصبا وروءاه ،

الشعر هنا سيرة ذاتية ، محاولة لكشف أعماق الذات وتحقيقها . كانت صحراوات الحياة ذات شمس وطرق مغيبة (تيه) وظمأ . كان الصعود صعب المرتقى ، هذا الظامىء الجائع النهم المستكشف المستطلع الفضولى للفهم والمعرفة يتقلب بين الأيام والحوادث والفصول والخبرات ، كما يتقلب الحجر فى الفلاة فى يوم ريح شديدة عاتية ، تفتحت معه طرق التحيّر ، والتساؤل وعدم اليقين ، والدهشة والحيرة والانبهار . والأسرار التى تفتحت معه ، تومض وتمضى وتختفى لتعود فى أشكال أخرى متغيرة . هذه الخبرة الكلية الفنية شبه الصوفية هى خبرة خلق إبداعية تلاحظ فيها الذات أعماقها . وتتأمل باطنها وتسكنه اسرارها . رائحة التراب ومطر التذكر ونار الحلم وهواء الأيام ، كلها تجىء وتتشكل خالقة عوالم متمايزة من العناصر ، التى يكثفها الحجر (الشاعر) ، ثم تخرج منه وحوله مشكِّلةً كلماتٍ تبدو فيها الفوضى المنظمة والنظام الفوضوى :

وسميتُ الاقامَة فيه هرولةَ التشكل
كانت الفوضى المليئةُ بالكلام
صمتاً ثقيلاً . . . .
قلتُ للحجر الذى استسلمتُ فيه :
أعن دمى ، وافْتح علىَّ بوجهك المسكون
بالقول الثقيــل
وحين سميتُ الفواصلَ فى الكلام
حجراً ، وأعلنتُ الإقامة فيه سميتُ الظلامْ
نجماً نحاسياً وفوهةَ بندقية مخبرٍ
وتحصنتْ تفعيلةُ الرجز المراهق بانتشار
الوجه فى جوع الزحام
وأقمت فيه .

هذه كتابة عن الكتابة ، هذه كتابة عن تاريخ الكتابة ، كتابة عن

كيفية تطور الكتابة لدى الشاعر فى مراحل مختلفة من مسيرته الإبداعية ، ما بين مرحلة كانت هى مرحلة الاقتداء والمتابعة والتعلم من الآخرين ، مرحلة كان فيها الشاعر هو الظل / الرماد / الأثر . « وللمست الرماد . . . . طعمته كسرا ولذت به » حين كان يظن هذه مرحلة ، هرولة التشكل » ، حيث كانت الفوضى المليئة بالكلام « صمتا ثقيلا » كما يقول الشاعر ، لكن هذا الصمت ما لبث أن انقشع حين بدأ الشاعر يطلق أسماءه الخاصة على الأشياء ؛ حين بدأت تتكون له لغته الخاصة وقاموسه الخاص وتتشكلان ، بدأ هنا يسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية ، حين بدأ ينظر إلى الشعر والشاعر على أنهما شىء واحد ، لا انفصال بين ما يقوله الشاعر وما يكون عليه . هو حجر كما أن كتابته أحجار أيضا ، أحجار تكتب عليها الأشعار وتحفظها فتظل قائمة بارزة غير مطموسة . بدأت رؤيته للعالم تتشكل وتتبلور ؛ عالم العلامات بدأ يعنى أكثر مما يشير ، فالنجمة النحاسية وفوهة البندقية « يقابلان الظلام / الظلمة / العدوان / القيود / القهر / كل ما ضد الناس : الزحام / الجوع الذى ينتسب إليه الشاعر ومنه كان وبه يكون . أطلق الأسماء الحقيقية على الأعداء والأصدقاء ، وأحلام الطامعين وقتال الأهل وكل ما يحدث على أرض الوطن ، هنا أصبح الحجر أداة عاكسة وخالقة من خلال الكتابة لكل هموم الشاعر وقبلها هموم الوطن ، يكتب سيرة الشاعر الشعرية والحياتية كما يكتب السيرة العامة المحيطة بسيرة الحجر :

الحجرْ
مشبوبةٌ خطواتُه من تحت ذاكرة الطفولة
لا يكف عن التخلع من مقالعه ، وليس يكفّ عن
حرث البسيطة والقصيدة ،
ليس من حى يجلجل صوته بمراسم الهدم
المباهتِ للقبيلة غيرُه . . . .

يتعرف الشاعر القصيدة والقراءة والخبرة والشعر ، الكتابة ، على بلاده وعلى ألوان خرائطها الحقيقية وعلى راياتها وعلى انقسامها والأسوار القائمة المصطنعة بينها ، يتعرف أيضا الخريطة الشعرية المحايثة له والسابقة عليه . يقرر الحجر من خلال خطواته المشبوبة من تحت ذاكرة الطفولة ، أن يتحرك ويقذف ويثور ويدمر ، يتمرد ويحطم الكثير مما هو شائع ومستقر ومقيم فى الواقع وفى الشعر « ومن هنا ينفجر التمرد صادما معريا من الواقع ، مفككا أطره ، مستهدفا خلق واقع مكتنز بالشموخ والتجدد »[٨٨] .

يكثر الشاعر فى هذه القصيدة من القسم بالحجر ، يبتهل له ويقدس ولاءه له :

قدست بيعته أقمت الحلف ما بينى
وبين حضوره السيَّال

هنا يتحول الشعر إلى عقيدة ، إلى إله مقدس يقسم الشاعر أمامه على الولاء له ، لهذه الفكرة وعمقها التراثى الإنسانى أيضا . الشعر هنا بمثابة الإمام الشاعر ؛ القائد والمرشد والكاشف للسبيل . وهناك نصوص كثيرة يقسم فيها جابر بن حيان بإمامه جعفر الصادق ، وفيها كلها يطلب جابر من إمامه ألا يضلله وأن يهديه سواء السبيل . وقد كان جابر بن حيان نفسه يسمى من قبل الآخرين بحجر « الغلبة » و« حجر العين » و« حجر الجاه »[٨٩] . وكلمة الحجر تعنى المعدن ، وفى تراث العهد القديم يتم القسم فى قصة يعقوب ولابان أمام كومة أحجار . وفكرة الحجر المرتبط بالقسم والعهد وعدم الحنث باليمين فكرة شائعة فى ميثولوجيا كثير من الأمم ، وفى أغلب هذه الحالات إن لم يكن كلها ، لم يكن ينظر إليه بوصفه مجرد كومة من أحجار ، بل بوصفه شخصا أو روحا قويا أو إلها ينظر بعين اليقظة إلى الطرفين المتعاهدين ويذكرهما بعهدهما ، وغالبا ما كان يسمى هذا الحجر بحجر العهد[٩٠] .

هذه النزعة نزعة إحيائية ، تميل إلى خلع صفات الكائنات الحية على الأشياء الصامتة ، وإلى أنسنة الطبيعة وإحياء الساكن وتشكيل الأحاسيس المبهمة . وفى الإسلام هناك قصة الحجر الأسود الشهيرة . ويذكر لباشلار قوله فيما يتعلق بحجر الفلاسفة « أن نبع سائل الحكماء . . . مخفى تحت الحجر ؛ اضرب عليه بعصا النار السحرية فيخرج منه سبيل صاف »[٩١] .

كان « عفيفى مطر يدرك هذه الحقيقة ، عن عقيدة قسمه وولائه للشعر والتزامه به كتابة :

قلتُ : استمع هذى إضاءاتُ البكاء كتابةً
وقراءة فى الدمع
فاقرأ واستمعْ
هذى غوايات الحجر

تمتزج فى هذا المقطع وما بعده فى داخل القصيدة عناصر الخلق والتكوين ؛ عناصر الإبداع الأساسية لدى الشاعر ؛ فالبكاء الماء الدمع ينهمر فتتولد منه طاقات تضىء وتشع كنور النار ، على ضوئها يقرأ تاريخ الدمع العربى « قراءة فى الدمع » ليست قراءة بالدمع ولكنها قراءة فى « الدمع » و « حول » الدمع ومن أجل تجفيف الدمع . إضاءات الدمع تجعل قراءة الدمع ممكنة . الدمع / الماضى / الحاضر / الواقع / الهزائم / الهجمات / البربرية / التفكك يحفر على الذاكرة فيقرأه الشاعر دمعا ويكتبه شعرا ، ويلتزم بحجره الخاص بشعره ، بشخصيته ، بسيرته التى قرأها واستشعرها وفهمها وأدرك من خلالها عمق ولائه لقسمه ، ثم هو ينادى على حجر الفلاسفة ، الإكسير ، الوحدة ، أن يكون أداة لتقوية الإرادة ولمّ الشتات ، يناديه أن يكون أداة تحويل للواقع ، تنهمر عليه الأمطار فتخترقه . إن الشاعر فى نهايات القصيدة يتخيل كما لو أن الحجر الصامت الذى كان موجودا فى بداية القصيدة قد تحول إلى عكس صورته ، حجر حقيقى تنهمر عليه الأمطار مدرارا فتحدث فى صفحته الثقوب فينحلل ويتفكك ، ويستمر هطول المطر حتى يجىء الليل وتعصف فيه الرياح اللامية ، حينئذ يبدأ الحجر فى التخلى عن حركته الثقيلة ، عن ركوده والتصاقه بالوضع الراهن القائم المهين له . إنه يتحول إلى نار وتتفتح شقوق البرق فتندفع منها نيران وأضواء تصارع الظلام وتبدد الظلم ، حينئذ يكون هذا الحجر حجرا حقيقيا يمكن أن يتوحد معه الشاعر الذى أصبح حجرا حقيقيا والذى أصبح شعره أيضا حجرا حقيقيا ، تصير كل الأحجار (المعادن) أحجارا حقيقية فاعلة ومؤثرة . من خلال بوابات البرق يندفع الكلام كصليل السيوف ، صلصال الكلام

النحق البارز كالتماثيل الصرحية ، الكلام الحاد الصلب الذى يعيد أحلام الشعراء القدماء ، أحلام المجد القديم ، أمجاد الأحلام وأحلام المجد . ومن شظايا الصمت ونثراته يبدأ الحجر مرة أخرى فى تكوين صيغته الجديدة ، شكله الجديد ، يخطو خطوة كبيرة فى اتساع الكون ، خطوة تبدأ بالنجوى ثم الإعلان ، انه يجمع من الفتوق والشظايا والنثائر آية كاملة متكاملة تعلن ولادة الشعب الواحد وبجيئه الوشيك . وليست هذه الخطوة الكبيرة إلا مجموع عمليات أخرى كثيرة من الهدم للتقاليد البالية ، تقاليد القبائل المنعزلة ، ولقوافى الشعر والخصائص التقليدية له ، لقصيدة القبيلة ولقبيلة القصيدة ، كلام القبيلة لم يعد كافيا ، ألوية الكلام المتفجر من الحجر تسعى لنفيه .

الكلام كما يقول ابن عربى « صفة مؤثرة نفسية رحمانية مشتقة من الكلم وهو الجرح ، لهذا قلنا مؤثرة ، كما أثر الكلم فى جسم المجروح ، فأول كلام شق أسماع الممكنات كلمة « كن » ، وما ظهر العالم الا عن صفة الكلام »[92] .

يكون الكلام عند عفيفى مطر أداة خلق وأداة توحيد (وأنذر عشيرتك الأقربين) وأداة صهر وأداة تحويل وأداة إبداع وفعلا إبداعيا وناتجا إبداعيا وحالة عشق ووسيلة كشف لما هو مكتشف ، ولما هو غير مكتشف ، لما قيل ولما لم يقل . يكسب الكلام كثيرا صفة التوحش فيكثر الحديث لديه عن « سعلاة الكلام » ؛ غول الكلام المتوحش الذى يظهر ويخيف ويفترس ، وكذلك عن « الوحش الكلامى المدجج بالكوفى والنسخى » . فكرة ارتباط القلم بالسيف واللسان والخط والفعل موجودة ، دائما فى قصائد الديوان تحضر الآية « وأنذر عشيرتك الأقربين » . ودائما هنا صور الحماس وكرامة الأعراق والحمية وماء الكتابة واستلهام التراث العربى . وآيات القرآن حاضرة بشكل كثيف عبر صور القصائد . وهو يؤكد دائما جدلية القراءة/الكتابة ، وثمة ما يشى أحيانا بأن القراءة قد تكون سالبة لأن القراءة قراءة لما انتجه الغير .

أما الكتابة ففعل إيجابى مُبادىء خاص فعّال متوجه ، فيه الشعور بالملكية والتفرد ، تبدو الحروف قيمة فاعلة ، علم الحروف أحد العلوم الأساسية فى التصوف وفى الكيمياء القديمة ، الحروف لها دلالاتها الرمزية الخصبة كما أنها المواد الأساسية البانية للكلام ، « الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون » . يحضر هذا النص الخاص لابن عربى[93] فى قصيدة « قراءة » لعفيفى مطر ، فيكشف عن نظرته الخاصة للحروف كأداة إظهار للمخفى وخلق وإبداع للخبرات الباطنية العميقة . الحروف أمة من الامم ، الحروف كائنات حية ، الحروف تمتزج وتتخلق وتشكل العناصر الأساسية للحاضر (الواقع/الكلمات) والماضى (الذكريات/التراث) . ثم هى تصبح بعد ذلك معادلة للوجود وأداة لنقل الرؤيا (الكلمات) . إنها مثل الكائنات الحية يمكن مخاطبتها وتكليفها وجعلها قادرة على نقل الأفكار والمشاعر والأحلام ، هذا صحيح حتى بهذا المعنى البسيط الخاص الذى لا يتطرق للأبعاد الصوفية . الدلالية الرمزية للحروف تحضر الحروف والكلمات فى شكل خبرات طفولية وخبرات تراثية فى شعر عفيفى مطر ، هذه الخبرات مع خبرات حياته الخاصة تشكل أداة من الأدوات الأساسية الاخرى الفاعلة فى شعره :

هل هولٌ أوسعُ مدىً من صمت النار بين
غلاف الكتاب وغلافه الآخر ؟ !
والأرضُ : كتابُ المسافة وكتابةُ الافق .
والوحشُ الكلاميُ المدجَّجُ بالكوفيِّ والنسخى
مندلعٌ فى خروم المخطوطات
يخفى وجهه السرىَّ فى خشخشة الكاغد
ورائحة الرقوق وكثافة الرشاقة فى
موت الظباء ونكهة الجلود القديمة
ويعلن حضوره فى طعم الحبر والماء والصمغ
ويسافر فى صوت الريح المقيم فى قصب الأقلام .
أتذكر مخلاةَ المَبْكِ النحاسيةَ
ومجمرةَ الرمل وريشةَ النسر ؟ !

من قصيدة (امرأة . . . إشكاليات علاقة)

ما يحدث فى هذه القصيدة هو شبه تنويع أو نغمة مصاحبة لنغمة قصيدة غنائية « حجر الولاء والعهد » . ولكن بينما كان الشاعر فى « حجر الولاء والعهد » يتحدث عن تجربته الشعرية ، وبشكل عام عن تجربته الحياتية وعن علاقته بالكتابة فى شكلها العام ، فإنه هنا يتحدث بشكل خاص عن علاقته بالكتابة العامة وبشكل عام عن كتابته الخاصة ؛ هنا يتم تصوير الكتابة التى تمت تنشئته عليها كما لو كانت بمثابة الوحش النارى المدرع بأسلحة من الخطوط الكوفية والنسخية ، يندلع كالنار من ثقوب المخطوطات ، يخفى هذا الوحش وجهه (كذلك قارىء هذه المخطوطات) فى خشخشة الكاغد (القرطاس - الأوراق) ، ورائحة الجلد وطعم الحبر والماء والصمغ ، وغير ذلك من المكونات الشمية والبصرية والسمعية والتذوقية واللمسية التى يخفى من خلالها وحش الكتابة القديمة وجهه ، ويحضر أيضا عبر الذاكرة . تصمت النار ، الزئير ، الرعدة ، الصعقة ، أحيانا يكون صمت الكلام أكثر تأثيرا ووقعا وأوسع مدى من صمت هذه النار بين الغلاف الأول والغلاف الأخير للكتاب . هنا نجد أنه حتى خبرة القراءة الأولى كانت النار هى العنصر الفاعل فى فعل الكتابة ، وكانت الأرض أيضا بمثابة الكتابة للمسافات والناس والمكان متسع فسيح مفتوح الأفق ؛ هنا تتاح للوحش الكلامى الحركة . وتصوير الكلام كوحش هنا يعنى أن القراءة كانت مرتبطة بالخوف ، أن هناك حالة من الصراع كانت تحدث خلال النهار وتظهر فى ليل الطفل فالوحش كان مدججا بالكوفى والنسخى وبكل القديم ، القيم التصويرية للخط العربى هنا عالية ، الخط العربى كان ومازال تهديدا فى رسم الحروف والكلمات التى تشع بدلالات معينة وإن كان التجديد كثيرا ما كان فى اتجاه التعقيد ، بداية التذكر هى العنصر الحاد فى التذكر ، ثم تأتى بعد ذلك ذكريات أخرى أكثر حميمية ؛ يتذكر أشجار الزنجار ورائحة التراب وكتب التراث والنحو القديمة ؛ بردة البوصيرى وحمرة الحروف الملونة فى كتب الخطب الدينية القديمة ؛ ألفية ابن مالك وشارحها وإيقاع الرجز فى مشى الجمال ؛ أول البحور العربية التى تم الإنشاء عليها ، وذلك أول العهد بأولياء نعمتى . هذه بدايات الشاعر الثقافية الأولى ، فإذا كانت « محنة هى القصيدة » تمثل تأريخا للتطور

الإبداعي للشاعر ، فإن « امرأة إشكاليات علاقة » تتضمن تأريخا للمؤثرات الثقافية الأساسية الأولى لدى الشاعر ، التأريخ في القصيدة الأولى هو تأريخ للكتابة الثانية ؛ هو تأريخ للقراءة أو على الأقل للمرحلة الأولى منها ، وليس هنالك من فراق بين التأريخين . كذلك فإن تصوير الشاعر لشراسة وحش الكلام / الكتابة يوحي بمسئولية قهره ، فالكتابة تتضمن مسئوليات تصل إلى حد الرعب وتصل إلى حد القداسة . شكل الوحش الكلامي الناري الذي تلقاه وعي الشاعر في مرحلة مبكرة من عمره ، ربما كان هو المسئول عن محاولاته فيما بعد لتحطيم هذا الوحش ، والانتصار عليه بالكتابة الضد ومحاولة أن تكون الكتابة مشابهة لفعل كسر القيود والتحرر من أصفاد الوحش ، ومشابهة لفعل الطيران ولمنطق الطير برمزيته وحريته ؛ كتابة تحاول أن تخرج من حدود الكتابة / الخط إلى آفاق وعوالم الكتابة / التكوين / الشكل / العالم الطبيعي ، الذي ينطلق من أوراق شجر الأقلام / الخطوط إلى أشجار غابة متكاملة حية من الحياة والفعل والإبداع والكتابة ، غابة تتفاعل فيها كل الكائنات . ولكن ربما كان هذا الوحش مازال موجودا في أعماق الشاعر ؛ إذ إنه يعاود الظهور على هيئة بعض أشكال الكتابة الشعرية (المفردات والصور) التي تظهر كالوحش المدجج في هذا الديوان ، والتي تحتاج من الناقد والقارىء إلى قهرها كما فعل الشاعر عندما قام بقهر ذلك الوحش القديم ، لكنه لم يقتله ، بل يوشك أحيانا أن يتوحد معه بطريقته الخاصة في الكتابة ، من أجل منازلة هذا الوحش الرمزي الواقعي في الوقت نفسه الذي أوشك فيه أن يكون حقيقة موضوعية متجسدة ، قام الشاعر بالتسلح بكل الأسلحة التي يجمع بينها عامل الرمزية ؛ فكان الحلم ، وكانت **الكيمياء التحويلية ، وكانت الكتابة ، وكان العشق . والعناصر كلها** برمزيتها تحيل إلى عالم الواقع ، عالم شديد الخصوبة والتفجر ، وتوحي بالأمل في التجدد والخلق والتكوّن الجديد ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحوش القديمة .



الهوامش

(١) Progoff. I. Waking Dream and Living Myth, In: Myths, Dreams and Religion, ed. by J. Campell, New York: Dutton, 1970, 183.

(٢) فريال جبوري غزول ، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر ، فصول ، ١٩٨٤ ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ص ١٧٦ .

(٣) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، الكويت : مكتبة دار العروبة ، ١٩٨١ ، ص ١٠٥ ، ص ١٠٧ .

(٤) صبري حافظ ، دراسات في استشراف الشعر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٥ .

(٥) محمد عفيفي مطر ، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت ، بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .

(٦) هدى حجازي ، السريالية والتحليل النفسي ، مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت) ، العدد ١١/١٩٨٥ .

(٧) عبد الرحمن بدوي ، أفلوطين عند العرب ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ص ٢٢ .

(٨) نفسه ، ص ٥٦ .

(٩) نفسه ، ٢٢٣ وانظر أيضا : التساعية الرابعة لأفلوطين ، في علم النفس ، ص ٥٦ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، وعنها نقلنا هذه الفقرة الأخيرة .

(١٠) نفسه ، ص ٢١٦ .

(١١) سورة النور ، آية ٣٥ .

(١٢) محمد علي أبو ريان ، أصول الفلسفة الإشراقية ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٦٩ ، ص ١١ ، ١٢٧ .

(١٣) من خلال مصطفى غالب ، السهروردي ، بيروت : مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٤٠ .

(١٤) محمد علي أبو ريان ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ .

(١٥) نفسه ، ص ٩٤ ، ١٦٣ .

(١٦) محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، السفر الثالث ، فقرة ٣٨٣ (من خلال سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، الحكمة في حدود الكلمة ، بيروت : دندرة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ٩٦٣) .

(١٧) سليمان العطار ، الخيال والشعر في تصوف الاندلس ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ .

(١٨) يبدو لنا أن استخدام عفيفي مطر للأعداد في صوره الشعرية، مثل استخدامه للكلمات العربية القديمة المهجورة أحيانا ،مثل استخدامه لرموز وأسماء المعادن ولأسماء الخطوط والكتابة العربية ، أدوات ووسائل خاصة كالتعاويذ والرقى لها ارتباطاتها بالإبداع والسحر والكيمياء القديمة وبوظيفة الشاعر كمبدع وساحر ومحول وصائغ .

(١٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing with The Mind's Eye, Techniques and Uses of Visualization, New York: Random House, 1982, p. 33.

(٢٠) أبو نصر السراج ، اللمع .

(٢١) لطفي الخوري ، المعجم الميثولوجي ، مجلة التراث الشعبي (العراقية) ١/ ١٩٨٥

(٢٢) فريد الدين العطار ، منطق الطير ، ترجمة : بديع محمد جمعة ، بيروت دار الأندلس ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ .

(٢٣) لودفيج باشيت ، رمزية الأعداد في الأحلام ، ترجمة : همفريت عبودي ، بيروت دار الطليعة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦

(٢٤) زهير محمد حسن ، حروفنا العربية : شمسية - قمرية - نورانية - ظلمانية ، التراث الشعبي (العراقية) ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٥ .

(٢٥) Fromm, E. The Forgotten Language, New York: Grane Press, Inc., 1980, p. 241.

(٢٦) سورة يوسف ، آية ٤٣ .

(٢٧) سيد كريم ، تفسير الأحلام عند قدماء المصريين ، الهلال ، أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ٤١ .

(٢٨) كريستوفر كودويل ، الوهم والواقع ، دراسة في منابع الشعر ، ترجمة : توفيق الأسدي ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٤ .

(٢٩) عبد الرحمن بدوي ، المرجع السابق ، ص ٥٦ .

(٣٠) Bachelard, G., The Poetics of Revere, (Translated by D. Russell) Boston: Baecon Press, 1969, pp. 12 — 13.

(٣١) Bachelard, ibid, p. 145.

(٣٢) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦ ، ص ١٦١ .

(٣٣) علي زيعور ، التحليل النفسي للذات العربية ، أنماطها السلوكية والأسطورية بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ ، ص ١٦١ .

(٣٤) محمد عفيفي مطر ، شرارة على قوس الحياة والموت (مقدمة ديوان على قنديل) ، القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ص ١٣ .

(٣٥) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والوزيع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٩ .

(٣٦) نفسه ، ص ١٥٣ .

(٣٧) محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، الباب السابع والستون ومائة في معرفة كيمياء السعادة ، بيروت : دار صادر ، ص ٢٧٥ .

(٣٨) سليمان العطار ، المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٣٩) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص ٣٥٩ .

(٤٠) أبو ريان ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٤١) مصطفى غالب ، المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٤٢) سيد كريم ، المرجع السابق ، ص ٣٣ .

(٤٣) Samuels & Samuels, op. cit, p. 296.

(٤٤) نوري جعفر ، في التراث ، التراث الشعبي ، ٣/١٩٨٥ .

(٤٥) لمزيد من التفصيلات حول الأسطورة ، انظر : جيمس فريزر ، أدونيس أوتموز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ .

— جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر ، فصول/١٩٨١/المجلد الأول/العدد الرابع .

— ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .

(٤٦) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الطبعة الثالثة ، صفحات ٦٧٩ ، ١٠٦٧ ، ١٥ .

(٤٧) عبد الحمن بدوي ، أفلوطين عند العرب ، ص ٢٢٨ .

(٤٨) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .

(٤٩) Progoff, op. cit., p. 177.

(٥٠) محمد عفيفي مطر ، شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت ، ص ١٦ .

(٥١) جاستون باشلار ، التحليل النفسي للنار ، ترجمة نهاد خياطة ، بيروت : دار الاندلس ، ١٩٨٤ .

(٥٢) Fromm, op. cit., ch. 1.

(٥٣) محمد يحيى الهاشمي ، الإمام الصادق ، ملهم الكيمياء ، بغداد : المؤسسة السورية العراقية ، ١٩٥٩ .

(٥٤) فاضل خليل إبراهيم ، خالد بن يزيد ، سيرته واهتماماته العلمية ، بغداد : دارالشئون الثقافية والنشر ، سلسلة دراسات رقم ٣٦٢ ، ١٩٤ ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

(٥٥) تشارلز سوندرز بيرس ، تصنيف العلامات ترجمة فريال جبوري غزول ، في كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٧٦ ، ص ٣٧ .

(٥٦) فريال جبوري غزول ، علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي ، في : (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا) ، ص ١٦ .

(٥٧) فاضل خليل إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(٥٨) ابن عربي ، الفتوحات المكية ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

(٥٩) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الشعر الحاضر ، الجزء الأول ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٢٢٤ .

(٦٠) شاخت وبزورث ، تراث الإسلام ، القسم الثالث ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٢ ، ديسمبر ١٩٧٨ ، ص ١١٨ .

(٦١) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٢٨ .

(٦٢) باشلار ، التحليل النفسي للنار ، ص ٥١ .

(٦٣) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ٤١ .

(٦٤) Biasin, G. P. Literary Diseases, Austin: University of Texas press, 1975, P. 31.

(٦٥) Sharter, A, The Egyptian Gods, London: Rautledge & Kegan Paul 1983, p. 142.

(٦٦) مصطفى صفوان ، الحلم والكتابة ، الفكر العربي المعاصر ، ١١/١٩٨١ ، ص ٥٠ .

(٦٧) محمد يحيى الهاشمي ، المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٢١ ، ٢٢ .

(٦٨) Samuels & Samuels, op. cit, P. 84.

(٦٩) يقول المحلل النفسي المعروف كارل جوستاف يونج : الماسة في حلم المريض هي حجر الفلاسفة المرغوب فيه ، والبيضة هي المادة الأولية الفوضوية التي يبدأ بها عالم الكيمياء القديمة عمله (انظر : لندزي ، وهول ، نظريات الشخصية ، ترجمة فرج أحمد وآخرين ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٤٤ .

(٧٠) شاخت وبوزروث ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٧١) Jung, C. G., The Spirit in Man, Art and Literature. London: Ark Paper Backs, 1967, p. 8.

(٧٢) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١١٠ .

(٧٣) Samuels & Samules, op. cit, pp. 96 — 97.

(٧٤) محمد علي الكردي ، فلسفة الخيال بين سارتر وباشلار ، الفيصل (السعودية) ، ابريل ١٩٨٧ .

(٧٥) Frager, R. & Fadiman, J., Personality and personal growth, New York: Harper & Row Publishers, 1984. 56.

(٧٦) محمد محمد فياض ، أحمد أمين إبراهيم ، خلاصة الكيمياء غير العضوية ، القاهرة : المصبعة الحديثة ، ١٩٢٨ ، ص ١٣ - ١٤ .

(٧٧) نفسه ، ص ١٥ .

(٧٨) Samuels & Samules, p. 217.

(٧٩) Jung, op. cit., pp. 19 — 20.

(٨٠) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٠٩ .

(٨١) ابن عربي ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٢ .

(٨٢) أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥٣ .

(٨٣) يحيى الرخاوي ، الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع ، فصول ، ١٩٨٥ ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٧٣ .

(٨٤) فريال جبوري غزول ، الشاعر ناقدا ، الكرمل ، ١٧/١٩٨٥ ، ص ٢١٩ .

(٨٥) يحيى الرخاوى ، جدلية الجنون والإبداع ، فصول ، ١٩٨٦ ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، ص ٥٠ .

(٨٦) محمد سليمان ، أقنعة محمد عفيفى مطر ، إبداع ، مارس ١٩٨٧ (٣/ ٥) . ص ٣١ .

(٨٧) محمد عفيفى مطر ، شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت ، ص ١٥ .

(٨٨) محمد سليمان ، المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٨٩) محمد يحيى الهاشمى ، المرجع السابق ، ص ١٣ ، ص ٥٥ .

(٩٠) جيمس فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم ، الجزء الثانى ، ترجمة نبيل إبراهيم ، القاهرة : دارا لمعارف ، ١٩٨٢ ، الفصل السادس .

(٩١) باشلار . المرجع السابق .

(٩٢) ابن عربى ، الفتوحات المكية ، الباب السابع والتسعون ، فى مقام الكلا وتفاصيله .

(٩٣) ابن عربى ، المصدر السابق .

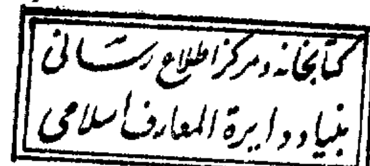




العدد القادم من مجلة « فصول »
(قضايا المصطلح الأدبي)

لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات : النموذج الفلسطيني

فريال جبورى غزول



شهدت السبعينيات والثمانينيات فى الوطن العربى حشداً لا مثيل له من الانكسارات والانهيارات ، ابتداءً من التواطوء مع العدو الصهيونى إلى الاستذلال أمام الإمبريالية ؛ من طغيان الطائفية والنعرات الإقليمية إلى هيمنة قيم الشرائح الطفيلية هيمنة صريحة . . . وفى مثل هذه الساحة لا نستغرب أن هُمِّشت القوى الوطنية وهُمِّشت القوى الثورية لكيما تسود أنظمة وتدوم عروش وكراسىّ . ولكى تكرس هذه الأوضاع تبارت الأجهزة القمعية وتفننت فى القهر ، قهراً أصبح الغزو العسكرى ـ بجانبه ـ أمراً يكاد لا يكون شر البلية . وقد أخذ كل شعب عربى نصيباً من هذا القهر والقمع الجمعى ، وأما الشعب الفلسطينى فقد نال نصيب الكل مجتمعاً ووقف حيث تتلاقى كل السيوف : سيوف الأعداء وسيوف الأحباء وسيوف الأشقاء ويقول فى هذا الشاعر الفلسطينى مريد البرغوثى :

لكل مواطن حاكم
ووحدك أنت محظىٌّ بعشرين من الحكام
فى عشرين عاصمة
فإن أغضبت واحدهم
أحلّ دماءك القانون
وإن أرضيت واحدهم
أحل دماءك الباقون !(١)

هى ساعة للضد المدجج بالبداية
فلنكها
وليجرحنا هواها ، ولنمت إلا قليلا
ولنكن ضداً جميلا

مريد البرغوثى

ومع كل هذا الهول نجد الشعب الفلسطينى مستعصياً على الفناء ، كما يقول الشاعر محمود درويش ، تبقى خياراته محصورة فى إمكانيتين « فإما النصر وإما النصر »(٢) . فبالرغم من احتلال الأرض الفلسطينية وحصار الشعب الفلسطينى والتعتيم على حقوقه ، بالرغم من محاولات الإبادة والتصفية الجسدية والنفسية والحضارية لهذا الشعب ، فما زال صوته يرتفع متخطياً الحواجز والسدود . ومحط تساؤلى ونقطة انطلاقة هذه المقالة هى بأى صوت يتحدث الفلسطينى فى الثمانينيات بعد كل ما كان وكل ما لم يكن ، وبعد أن صار العالم ، كما فى تعبير الشاعر الفلسطينى يوسف عبد العزيز « مفصلة وصليباً معقوفاً » ؟! كيف يكون الإبداع فى ظل مسلسل الانهيار ؟! ونحن لا نتساءل هل يكون إبداع فى ظل ما يجرى فى وطننا الجريح ، لأن عطاء شعراء وفنانى أمتنا حاضر فى هذا الوقت العصيب ولا يمكن نكرانه ، وهو عطاء هادر فى تدفقه وإن كان أحياناً مهدوراً . ونركز فى مقالتنا الاستكشافية على الأصوات الجديدة لنتبين وقعها وتميزها ، بقدر ما تسمح لنا قنوات التوصيل ـ باختناقاتها ـ على العثور على دواوين هؤلاء الشعراء(٣) .

وبداءةً أقول إن أمام الشاعر الفلسطينى عقبتين للتخطى ، بالإضافة إلى إشكاليات الإرهاب الفكرى والتهميش الأدبى والتعتيم الإعلامى ، وهما عقبتان مرتبطتان باللغة والشعر : أولها مواجهة الخطاب الإيديولوجى العربى الرسمى وثانيهما معارضة الخطاب الشعرى العربى الراهن . فلأوضح ما أعنى ، ولماذا اخترت مصطلحى المواجهة من جهة والمعارضة من جهة أخرى . فمن نافلة

القول أن الشاعر العضوى يقف فى خندق شعبه ، يعبر عن همومه وتطلعاته . ولهذا يكون الشاعر بالضرورة الشعرية ـ إن لم يكن من خلال الانتماء السياسى المحدد ـ ضد السلطة ، أو بعبارة أخرى الشاعر هو « الضد الجميل » للسلطة . وقد تبدو ـ لأول وهلة ـ مسألة مواجهة الخطاب السلطوى أمراً سهلاً للمبدع لأن مواقفه مختلفة حتماً عن مواقف السلطة والمؤسسة . كما أن الكتابة ضد العدو وعملائه قد تبدو مسألة هينة . ولكن أن نكون ضداً شىء وأن نكون ضداً جميلاً شىء آخر . أن نتمسك بجماليات الصراع ونحن ندخل فى معركة أمرٌ صعبٌ سواء كان فى الكتابة أو فى السياسة أو على ساحة القتال . ولكن الشاعر إذا تنازل عن الجانب الجمالى فماذا يميز قوله عن أى قول مضاد ؟ ومما يعقّد مسئولية الشاعر عندما يختار أن يكون ضداً جميلاً ـ لا « ضداً » فقط ولا « جميلا » فقط ـ هو أن السلطة قد انتزعت من كلمات اللغة دلالاتها واغتصبت معانيها اغتصاباً وطوعتها تطويعاً قهرياً لغاياتها وطبّعتها تطبيعاً مرغماً . فلا تقتصر مسئولية الشاعر فى هذه الحالة على التعبير عن موقف بل تصبح مسئوليته أيضاً إرجاع الكرامة لهذه اللغة التى دنستها السلطة . فخذ على سبيل المثال كلمة « السلام » . ماذا بقى منها غير دالٍ خاوٍ ، بعد أن حاز مناحم بيجين جائزة « السلام » ؟ هل تثير فيك ايها القارىء العربى كلمة « سلام » سلاماً ؟ وكيف تستعيد هذه العلاقة اللغوية قيمتها بعد تلوث مدلولها ؟ وماذا تفعل أيها القارىء العربى عندما تقرأ كل يوم على صفحات الجرائد بتواتر لا ينقطع عن « ديمقراطية » وعن « وطنية » وعن « صمود » الأنظمة الحاكمة من المحيط إلى الخليج ؟ هل تنصرف عن هذه الجرائد ، أم تلوذ بابتسامة ، أم تفعل مثلى فتعتصم بحبل القصيدة ؟

على الشاعر العربى إذن أن يواجه السلطة وأن يطهر اللغة فى آن واحدٍ ، ولهذا نجد بعض التيارات الشعرية المعاصرة تنحو نحو لغة لم تطأها أقلام السلطة وكتّابها ، لغة يعجز عنها مثقفو السلطة ودكاترتها ، وقد تعجز عنها الجماهير المغيّبة أيضاً . ولكنها تبقى لغة منطوية على دلالتها ، حاملةً المعنى فى ثناياها ، لا تفرّط به إلا لمن كان أهلاً له . وقد أطلقتُ مصطلح المواجهة على هذا الصراع لأنه صراع بين نقيضين أو بين ضدين ، صراع لا يُساوم فيه ولا يُهاون ، صراع بين قوى التقدم وبين قوى التصدع ، صراع بين بناء الإنسان وبين هدمه .

أما علاقة الشاعر بالخطاب الشعرى السائد ـ سواء كان سائداً فى وطنه الصغير فلسطين أو فى وطنه الكبير العالم العربى ـ فهى علاقة معقدة فيها الرغبة فى الانفلات . فالشاعر بطبيعته منغرس فى المناخ الشعرى الذى يعيش فيه ، ولكنه فى ذات الوقت يخشى أن يكرره ويطمح إلى الانفلات منه ، مضيفاً أو موسعاً أو متجاوزاً . وقد يتوصل الشعر الجديد فى مرحلة معينة إلى تأصيل ظاهرة شعرية ما عبر التوسع الأفقى ، وأحياناً يتوصل إلى انعطافة أو نقلة فى المسيرة الشعرية ، وأحياناً يقوم بانقلاب على المواضعات الشعرية المهيمنة . إن الجمال يرفض الثبات والاستقرار والرتابة فهو حركى يسعى دوماً إلى التجديد . وقد فطن إلى هذا عبد القاهر الجرجانى حيث أشار إلى أن النفيس يصبح متبذلاً عندما يعم تداوله[4] . فمهما كان الجميل جميلاً ، سيبدو مكرراً ومعاداً ومملاً بعد أنْ يُستنفد ويُستهلك . وما يصح على الشعر عامة يصح على الشاعر ، فلو راجعنا مسيرة أى شاعر كبير لوجدناه يتغير باستمرار ويتجدد ، معدلاً أحياناً من جمالياته ، أو حتى فى أحيان أخرى منقلباً على بداياته الشعرية . ولكن الجمال أيضاً استمرار ونمو وتفرع لما قبله فهناك دائماً لغة سابقة ونماذج معطاة : هناك دوماً جذور حضارية وسوابق شعرية وأرضية جمالية ينطلق منها الشاعر الجديد ويتفرع ، ولكنه لا يلغى بامتداده ما سبقه . فالشعر الجديد لا يخلق نفسه بل يخرج من رحم خطاب شعرى معين ليشكل شخصية مستقلة وإن كانت مرتبطة بما ولدّها ، كما يرتبط الابن بأمه أو أبيه ، فالملامح مشتركة بين الأب والابن وبين السلف والخلف مع أن لكل منهما هيئته وشخصيته . فالتميز هنا ليس فاصلاً بل يعتمد على تغليب ملمح أو صفة ، قد تكون خافية أو خافتة عند الأب[5] . وقد أطلقتُ على هذه العلاقة مصطلح المعارضة النقدى ، باعتبار أن الشاعر الجديد لا ينفصم عن تراثه بل يحاول أن يتجاوزه أو يجدده . فإن كانت المواجهة تعنى الصراع فالمعارضة تعنى التحدى .

وسأحاول مغامرةً أن أكشف عن ملامح الشعر الفلسطينى فى الثمانينيات كما يتشكل عبر الأصوات الجديدة ، وأن أعرّف القارىء بعينات من هذا الشعر ، وإن كان من الصعب أن نحدد ملامح مرحلة شعرية بغير درس قصائدها دراسة مستفيضة . ولكننا نقنع بالتعريف والاستكشاف كخطوة تمهيدية ، وبدراسة موسعة لقصيدة واحدة حتى تكتمل الصورة الأولى . وقد علّق شاعرنا سعدى يوسف على الخطاب الشعرى الفلسطينى الجديد قائلاً :

« يصعب علىّ أن أكوْن تشخيصاً أو فكرة عن شاعر ، أو أكثر ، من الشعراء الفلسطينيين الشباب ، لكننى ألمح حركة ذات قاعدة واسعة ، وإن لم تتبلور نتائجها بعد . . . إننى أجد الشعر الفلسطينى الشاب ، متميزاً إلى حد معين عن التراث الشعرى الفلسطينى السابق والراهن أيضاً ، وبمعنى ما أجد فيه تأكيداً على الجمالية والحياة اليومية ، وبعداً عن الضجيج . . . »[6] .

ومن طبيعة هذه الدراسة أن تركز اهتمامها على ما يبدو مغايراً ومتميزاً ، لعلها تقتفى خيوط التحول والتجدد فى نسيج الحركة الإبداعية .

١ . اللغة الغضة والمكابرة الثورية

إن أول ما يسترعى انتباهنا فى هذا الشعر الفلسطينى الشاب هو شبابه : لغة غضة ليس فيها ترهل أو جفاف ، تليف أو ذبول . وأنا إذ استخدم مصطلح اللغة الغضّة أعلم مسبقاً أنه ليس مصطلحاً نقدياً معترفاً به فلا يمكن تحديده ويصعب تعريفه ؛ ولكننى أريد أن أشير إلى ظاهرة أحسّ بأهميتها ولا تسعفنى قواميس المصطلحات النقدية ـ على كثرتها ـ بالتعبير عنها فلجأتُ مرغمةً إلى كلمة استخدمها فى مفهومها المعجمى المتعدد الدلالات : فالغضُّ يعنى الطرى والناعم والناضر ، وغضَّ من طرفه أو من صوته تعنى خفّضه وكفّه وكسره ، ويقال غضّ بصره أى منعه مما لا يحلّ رؤيته . ولا أجد كلمة أنسب منها تختزل تميز هذا الشعر الجديد بما يحتويه من بكارة وامتناع عن استراق النظر والسمع إلى كل ما هو بذىء فى حياتنا ، وما أكثر البذاءة التى تطالعنا كل يوم من نفاق واستغلال ووأدٍ . فعوضاً عن التحديق فى المصيبة وتشريح الجريمة واستعراض الجيفة ، نجد الشاعر يغضّ لسانه ، لا

ليخبىء أو يتجاهل أو يقنّع ، بل لبصيرة شعرية ومعرفةٍ حدسية أن النظر فيها لن يحقق إلا الهبوط المعنوى والتشنج العاطفى والإحباط الجمعى . لهذا يكتفى الشاعر بالتلويح عوضاً عن التصريح ، فهو يركز بصره على تفاصيل الجماليات اليومية واستشراف ملامح المستقبل ، مشيراً إشارات مباغتة تتفجر بالدلالة عن وضع الوطن .

إن هذا الامتناع عن الصراخ والعويل ، عن الاستعطاف والاستغاثة ، عن الندب وجلد الذات يشكل انعطافة جديدة يمليها ضبط النفس والسيطرة على المشاعر . ولو تابعنا هذ القصائد الشابة لوجدنا الصفة الغالبة فيها هى الامتناع عن التشهير والإدانة ، الإدانة التى شكلت نمطاً معروفاً من الشعر السياسى الذى يتمثل فى قصائد مشهورة للشاعر السورى نزار القبانى وفى قصائد الشاعر العراقى مظفر النواب فى ديوانه وتريات ليلية .[7] وليس فى هذا الامتناع انضباط أرستقراطى أمام المحن كما عند الشاعر الأمير أبى فراس الحمدانى :

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهى عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندى لوعة
ولكن مثلى لا يذاع له سر

هذه السيطرة على الذات الشاعرة عند الحمدانى تختلف عن الامتناع الشعرى الفلسطينى من الإفضاء المباشر واستجداء العطف . فعند الشاعر الفلسطينى الجديد ترفّع مقصود عن القبح السياسى وتوجه واعٍ نحو التقاط التفاصيل الجميلة فى حياتنا ووضعها فى محور القصيدة الجديدة ، هذه التفاصيل المحرّضة على استشراف مستقبل أكثر إشراقاً من حاضرنا . ولكن فى هذا « الجميل » اليومى يبقى دائماً أثرٌ من آثار المحنة وبصمة من بصمات النكبة فنجد حزناً مكتوماً ولغماً مباغتاً وتساؤلاً مستنكراً فى القصيدة ، وكأن تماسك الشاعر ينفرط أحياناً . ففى هذه اللغة الشعرية الجديدة شىء من الصمت ، إن صح القول ، الموظف شعرياً ، صمت من لا يريد أن يستجيب إلى السب بالسباب وإلى الانهيارات بالانهيار ، ولكنه فى ذات الوقت ليس صمت الموافقة أو صمت اللامبالاة : هو ابتعاد عن الحدّة وابتعاد عن المباشرة حيث يُستخدم التهوين الأسلوبى والمناقضة البلاغية عوضاً عن التهويل البيانى والمزايدة الكلامية اللذين ألفناهما . لكن غرض التهوين هو الإدانة لا التبرئة ، التكثيف لا التخفيف ، الرفض لا القبول . ويمكن أن نصف هذا الصوت الغض بتعبير شعرى من وليد خازندار : « المنكسر النصل ليذبح أكثر / الذى يميل لانزلق » فهو بميله ومواربته ، يجعلنا نحس إحساساً حميمياً ومزلزلاً بالقضية الفلسطينية ، على خلاف الخطاب الإيديولوجى العربى الرسمى الذى يصول ويجول ويرافع ويزايد عن القضية فلا يحرك فينا عصباً .

لقد عرف العرب ــ شعراء ونقاداً ــ المبالغة والغلو والإيغال والتبليغ والتهويل والإغراق للإثبات والإثارة[8] ، ولكنهم قلما استخدموا التهوين كمجازٍ يراد به العكس . وهنا نجد أهمية هذه الإضافة الإسلوبية عند شعراء الثمانينيات معارضين لها أساليب السلف القريب والبعيد . إن التهوين يترك للمتلقى مهمة أن يستشف القضية من خلال القصيدة ، ولا يقدمها له جاهزة وساطعة ، وبهذا يشارك القارىء إلى حدٍ ما ويفعل قراءته للقصيدة فى تشكيل معالم القضية . فهو قلما يجد فلسطين موتيفاً فى القصيدة أو تعويذةً مكررة ، كما كان يجدها فى القصائد الستينية والسبعينية ، ولكنه سيجد فلسطين قد تسربت فى القصيدة كلها وذابت بين سطورها ولن يبلورها إلا المتلقى - إن شاء أن يفعل - وإلا بقيت كامنة فى النص . وسأستشهد بقصائد من الشعر الثمانينى ، أرجو منك أيها القارىء أن تبحث عن الفلسطينى فيها ولا أظنك إلا واجده بلا عناء ، كما أرجو أن تتحسس معاناة الشاعر ومكابدته عندما يمتنع ويغضّ اللسان .

محارة الأفق

حاكموه قبالة البحر .
لم يكن ،
كانت الشمس تميل
والرصيف باحة وضحايا
لكنهم حاكموه :
لأنه استلّ محارةً ووشوش الأفق
لأنه انسلّ بين المدّ والجزر فارقاً
لأنه انشطر :
نصف للمراكب التى أقلعت
نصف لهذا النحيب الذى يروّع المدينة

وليد خازندار ، أفعال مضارعة ، ص ١٧ .

وفى القصيدة التالية يتحدث الشاعر بأسلوب هادىء عن يوم هادىء ، هدوء المقابر وهدوء الطبيعة أمام المآسى الإنسانية . وبالرغم من هذا فالقصيدة لا تقدم مفارقة تراجيدية بل مفارقة تكشف عن فسحة للحلم .

يوم هادىء

لا قتلى على الطرقات
يوم هادىء
والسير عادى
وثمة فسحة لنشيّع القتلى الذين
مضوا نهار الأمس
ثمة فسحة لنضيف

حلماً ، فكرةً ، ولداً صغيراً
دلعةً للزورق المحروس
اسماً للخلية
وردة لحبيبة أخرى
يداً لرفيق

ثمة فسحة لنظل أحياء لبعض الوقت
تكفى كى أهز يديك
تكفى كى نطال الشمس

يوم هادىء يمشى على قدميه فى بيروت
يرقص فى الطريق
يعيق سير الحافلات برقصه
لا يشترى صحفاً ولا يتذكر الموتى
ــ مضت صحف الصباح إلى المكاتب
واستراح الميتون على رصيف « مقابر الشهداء »
فى أطراف « صبرا » ــ

يوم هادىء
والسير عادى
وجارتنا ستخرج فى قميص النوم
تنشر بيننا نعساً وصحواً فاتراً
وتهمّ أن تحكى
فتكسل أن تلمّ الحرف
ــ أين يكون فى هذا الصباح الشاسع المغترّ ؟!
لن نمضى
سيأتى من بياض قميصها سببٌ
ليحملنا إلى الطرقات
قتلى فى « صباح الخير »

غسان زقطان ، رايات ليل ، ص ٧ ـ ٨

ونجد أحياناً فى هذه القصائد عواطف إنسانية تباغتنا بلغم ثورى فى خاتمتها ، كما فى القصدتين التاليتين .

حب

عاشقان
على طرف الماء يلتقيان
رذاذ أليف على المعطفين
طيورٌ مشاغبة فى الأصابع
شىء من الدم فى الجبهتين

جلسا
وأشارا إلى زهرة الماء
والزّبد الأبيض المنسكب
واستعادا الفرح
الرياح تهب شماليةً
فتمر السماء الجميلة مزروعة
بالرصاص
والبلاد على شفرة المقصلة
ينهضان
ويطيران مندفعين إلى الديناميت

يوسف عبد العزيز ، حيفا تطير إلى الشقيف، ص ٩٣ ـ ٩٤ .

أغنية

امرأة
من صهيل الحجر الأول
من ورد المغنين
ومن نبع الجبل
صمدت واخترقت قلبى كالرّمح
وغابت فى المدى
امرأة
من نبيذ وعسل
زلزلتنى كيد الله فعانقت الرّدى :
ورأيت الدم يروى الأرض
والطائر يهوى
فى أتون المجزرة
ورأيت البحر يستيقظ من عزلته
والنار تسرى فى عروق الشجرة
امرأة
من مياه المقل
أنجبتها الأرض فى شهر حزيران
ومدت لى يديها
فتعانقنا على باب الهزيمة
وتناسلنا فدائيين من كل الجهات

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ١١ ـ ١٢ .

وكما نجد الكبت الجميل متمرداً وشاقاً طريقه إلى ظاهر النص فى ختام القصيدتين السابقتين ، نجد أحياناً فى الشعر الثمانينى الصوت المتماسك للراوى من جهة ، والصوت الباطن المتفجع من جهة ثانية ، موضوعاً بين علامات التقويس ، فى محاولة لجعله مونولوجاً داخلياً واعتراضياً ، كما فى القصيدة التالية :

الحلم

يمعن فى البحر والسيدة
وحين يفاجئه الشرطىُّ
يلملم رائحة البحر
زرقته الذائبة
يلملم خصر الجميلة

ضحكتها المتعبة
وإذ يبتعد
خطوتين من القيد
يعبره الخوف
ماذا لو أن نسيت من البحر
قطرة ماءٍ على جبهتي
ومن المرأة الحلم
برعم لونٍ على شفتي
وماذا لو أن
[كفاك أمامك يومٌ من القهر
والمخبرين
وخلفك تعدو البحار
وبيارة البرتقال
وحزن العصافير
والياسمين
وأنتَ تزاوجُ صدركَ بالطلقاتِ
وعينيك بالطعنات
وجوعَكَ بالجوع]
كان أبو أحمدَ ـ الطيب الذّكر
والدامي الذكريات ـ
يلاحقه
[ثمانٍ وعشرونَ من سنوات الفجيعةِ
تثقبُ رأسك
والصمت منسكبٌ فوق صدركَ
ماذا لو أنك أعلنت حبك للشجر
وللبحر
للنّاس
للملصقات
وللمَطر
وجئت مساء إلى القاعدة]

إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه ، ص ١٢ ـ ١٣

وأحياناً يكون التساؤل الاستنكارى أو التوبيخى وسيلة فى الإدانة بلا إدانة كما فى القصيدتين التاليتين .

الأم [مقطع]

أيها الصبح . .
كيف أستل منك البراءة . .
هل أغلق الآن بابك
أم أننى سوف أفتح قبراً لهذا البكاء ؟
أم أنادى السماء
ليرى الله مقبرة الشهداء ؟

راسم المدهون ، دفتر البحر ، ص ٢٧

الأسئلة

ولماذا حاولوا أن يقتلوا
نسر الجنوب ؟؟
ولماذا حاولوا أن يطفئوا الشمس
التى تلعب فى صبرا مع الأطفال
أن يعتقلوا الغيمة
والموج
الذى
ينبض فى قلب المخيم ؟؟
ولماذا عبدوا الدولار
وامتدوا إلى مائدة الغرب
وهذى الارضُ
أنهار عسل ؟؟

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ١٧ ـ ١٨ .

وهكذا نلمح كيف تفلت هذه القصائد بقدر ما من تقريرية توفيق زياد وعاطفية فدوى طوقان وخطابية سميح القاسم وملحمية محمود درويش لتشق طريقها فى خطى الرواد ولكن بلا تبعية .

٢ . عينية الغياب والتحريض الجمالى

إن الثيمة التى تطغى على الشعر الفلسطينى الثمانينى هى الغياب . والغياب يشمل المنفى ولكنه يجاوزه فى الدلالة وفى التجريد . ويختلف الغياب اختلافاً جذرياً عن العدم كما ورد فى قصائد مالارميه والشعراء الرمزيين . فالغياب انتفاء الحضور ، أما العدم فهو انتفاء الوجود . فالغياب يعنى اللاحضور والاستتار والبعد والسفر ، أى هو أن نكون ولا نكون ، أن نكون ولا نتجلى ولا نظهر . والغياب هو الكمون الحضورى ؛ هو الحضور بالقوة لا بالفعل ـ كما يقول الفلاسفة ـ وهو الحضور المحتمل وغير المتحقق . الغياب لا يلغى الحضور مستقبلاً . وفى الغياب يمكننا أن نستحضر ما لا يحضر .

ويرتبط الغياب فى القصيدة الفلسطينية الجديدة بجماليات الأشياء والألوان والروائح اليومية ، إلا أن الغياب يضفى عليها توهجاً خاصاً ؛ فالأشياء الجميلة بحضورها العارم ـ بكونها ملموسة ومرئية ـ تستدعى عكسياً غياب الغائبين . وكأن هذا الجمال فى الجزئيات يبوح للشاعر بكونه مقتطعاً ، ظرفياً ، غير شامل . فيصف لنا الشاعر الفلسطينى الغياب من خلال أشياء وصور مبرزاً الجانب الفنى معبثاً قارئه جمالياً ، ومحرضاً على الاستغراق فى شاعرية الأشياء البسيطة المحيطة بنا .

ويتجسد الغياب ويصبح كثيفاً وعينياً من خلال استخدام تراكيب ومفردات لغوية تشي بالحضور العيني ، فمثلاً يقول الشاعر يوسف عبد العزيز في قصيدة له « ويفتش عن وجهها لا يجد/غير صورتها الغائبة » (ديوان حيفا تطير إلى الشقيف ، ص ٣٤) ، ويقول الشاعر وليد خازندار « يملأ الغرفة/غيابها » (كما في قصيدة لاحقة) ، فتركيبا « لا يجد غير » و « يملأ » يمهدان للعيني وللحضور ، لا للغياب . وأحياناً يقوم الشاعر بتقديم صور نابضة للغياب ، كما في قصيدة وليد خازندار بعنوان « عوسج » حيث يصور رجوع الراحل بعد عام من الغيبة ، وكما في قصيدة « أفعال مضارعة » حيث يصور الانتقال من بلد إلى بلد أو ديمومة الغياب (ديوان أفعال مضارعة ، ص ٧٧ - ٧٩ ؛ ص ١٠٧ - ١١٠ على الترتيب) . وها أنا اقتطع من قصيدة لراسم المدهون الجزء الذي يشير فيه الشاعر إلى تجربة الغياب والمنفى وفيها « غياب البحر » و « غياب طفولتي الأولى » و « غيابك » وكأنها تقاسيم على ثيمة الغياب .

ذكرى المدينة [مقطع]

وها إنا كبرنا في غياب البحر
جاءتنا الحروب . .
وجاء من بعد الحروب الوقت
والمنفى
ولا ماء . .
أشد إلى دمي حبل التفاصيل الصغيرة
نخلة جرداء
يسقط في ظهيرة حرها المنفى . .
حصاد العمر . .
عشرة وقتنا المسكون بالأشباح . .
تسقط بعض أسئلتي . .
فيا ويلي من الأشياء
تكبر في غياب طفولتي الأولى . .
وتنساني . .
وياويلي إذا ما هدّنا التعبُ
يظل البحر بحراً من دم أزرق . .
ورمل الشاطيء البحري
أصدافاً ورملاً
والخطا تعبر . .

وأبحث فيه عن نافورة الفرح القديم
أشد أسئلتي إليه
أكابر المنفى . .
وحوش البحر . .
طوفان الحروب . .
مسافة الزمن الطويل . .
غيابك . .
الورد الذي لم يحترق في خاطرينا . . !
ثم أسماء الشوارع . .
أصدقاء طفولتي . .
كتب المدارس . .
قهوة النصر . .
الحدائق . .

راسم المدهون ، دفتر البحر ، ص ١٤ - ١٥ .

وفي تصوير هذا الغياب يعبر كل شاعر عن فرديته وخصوصيته عبر أدواته الفنية ومفرداته الشعرية ، ففي قصيدة نصر الله يكرر الشاعر كلازمة « لو أنك معي الآن » كناية عن الغياب .

غياب

من مثلك يحب الشتاء
من مثلك تفتنه الأشجار حين تقاوم الرياح
ومن مثلك يتقن الحياة
بكل هذا الفرح
وبكل هذه الطفولة
الله !!!
لو أنك معي الآن
لقد أعددت كل شيء
الكستناء
والموقد
وأبعدت الستائر
ورفعت للمطر الفجريّ صلاتي
ورجوته أن يواصل فتنته
وطقوسه الخالدة
الله !!!
لو أنك معي الآن
لقد أعددت قصائدي
واستعدتُ يدي
من حروب الشوارع
من التجار
والسماسرة
والحراس
ومن صقيع كم حاول أن يحتل مكانك في صدري
ومن رصاص كم حاول

أن يبتلع رنين صوتك
وأنت تهدهدين البراعم
أو توقدين النار
الله !! لو كنت معى
لكنا غنينا الآن أغنيتنا

تلك التى توشك الريح أن تقتلعها من صوتى
كلما غنيتها وحدى

إبراهيم نصر الله ، أنا شهيد الصباح ، ص ٩١ - ٩٣ .

ويصور الشاعر غسان زقطان غياب الغائبين عبر الآثار التى تركوها على الأشجار والتى تشكل راية النصر .

غيابهم

وماذا يظلّ !؟
القليل
القليل
وقمصانهم
قماشٌ على شجرٍ ينتشر
وقمصانهم
راية لا تشد
بغير الشجر
ولا تسترد
ولكنها تنتصر

غسان زقطان ، رايات ليل ، ص ١٦

أما الشاعر يوسف عبد العزيز فيرى فى الزعتر والبرق أسرار الغياب والحضور .

عيون باتجاه صوته [مقطع]

هل رأيتم نباتاً من الزعتر البلدى
تكاثر بين الصخور
هل قرأتم بروقاً على صفحة الأفق
مكتوبة بدماء الطيور
تلك خطوته القادمة
تلك نكهته

غاب عنا وخلّف أسراره فى خطوط يدينا
وها نحن يشرحنا الانتظار

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ٦٧ .

ويصور الشاعر وليد خازندار الغياب والفراغ فى القصيدة التالية .

فجأة ، عميقاً عارماً

غرفتها الفارغة :
كرسى أسودُ جلدٌ إلى اليمين
كرسى أسودُ جلدٌ إلى اليسار
كنزةٌ سوداء خضراء
ملولة
مستهامة
على رخام النافذة .
لا شىء : غرفتها الفارغة .
لا ريح
لا نأمة .
البنفسج لائذ بالجدار ،

والغيم يوغل ، خلف الزجاج ، فى الزرقة الغامضة .
فجأةً . .
وقْعُ خفيفٌ ناعمٌ فى الممر
فجأةً . .
عميقاً عارماً
يملأ الغرفة
غيابها .

وليد خازندار ، أفعال مضارعة ، ص ٤١ - ٤٣ .

ويبدو لى أن اقتران الغياب بالعينية والحسية قد مهد له الشاعر مريد البرغوثى فى قصيدة رائعة تنطلق من وصف تفصيل حسى لمشهد فى بودابست إلى ثيمة الغياب ، وقد وردت فى ديوانه قصائد الرصيف[٩] :

قصيدة الثلج

للأفق لون هجّ منفلتاً من القاموس
للتلال أزرقها الدخان المموج
لم تصوِّر ما يشابهه يدُ .
للغيم لونٌ جاء من مصهور آلاف الخواتم والأساور
ثم شَفّ وفرّ من أشكاله الأولى
فهذى غيمة روحٌ ، وهذى غيمة جسدٌ .
لشوارع الأسفلت دكنتها ،
وللشرفات بهجة وردها اللهبى ،
للغابات أخضَرُها وأصفرها وذاك البرتقالى
المشّق بالأشعّةِ إذ تمر على الغصون يدُ الهواءِ
وللبرونز على القباب الطاعناتِ
توالُدُ الفيروز من مَطر القرونْ

وعلى قراميد السطوح يميل ذاك المشمشىُّ معتَّقاً
وعلى امتداد الأرصفة
لمعاطف الجدّات لونُ الكستناء . .
وذهبتِ إذ كان الخريفُ ملوِّحاً
يدعو بأطراف المناديل السماء :
هاتى ثلوجك وانشريها فى المدينةِ
والمدينة لم تكن وطنى ، بردتُ
وظلّت الندف الصغيرة كالطيور
تنقر الألوان فى دأب
وتترك فوقها هذا البياض المستتب توحداً وتوحُشا
وكأن ألوان المدينة مثل آلاف النوافير المضيئة فى الظلام
ومدّت الدنيا يداً لتقصّ سلك الكهرباءْ .

وبعيدةٌ أنتِ
استطاعتك المسافةُ
فى بلاد تستفزّ بنا المحبة والأسى ،
فى البعد ، ندنو من دواخلها
وندخلها ، فتبعدنا وتبتعد .
وأنا استطاعتنى الخرائطُ كلّها ،

من موطن شهد انهدامى قبل تسميتى
إلى كل المنابذ/كلّما ركزتُ خيمة يومنا التالى
تطيح بها الرياح ، ويُقْلَعُ الوتدُ .

غادرتِ/ثلجٌ فى المدينةِ
والمدينة لم تكن وطنى
بردتُ ، وكأننى فى الأرض واحدُها
وروحى ، وحدها ، فى الثلج تتقدُ
أتعبتنى يادورةَ السنوات فى البلد الغريب
أتعبتنى يادورةَ المفتاحِ فى الباب الذى ما خلفه أحدُ

مريد البرغوثى ، قصائد الرصيف ، ص ٥٩ ـ ٦١ .

ويمكن اعتبار هذه القصائد على اختلاف نبراتها ، تنويعات على ثيمة الغياب ومذاقه ، وهى تصور تصويراً جرافيكياً هذا الغياب بتفاصيله وبـ « ألفة الكلمات البسيطة » ، كما فى تعبير الشاعر إبراهيم نصر الله (ديوان المطر فى الداخل ، ص ٢٥) . لقد عهدنا تصوير اليومى والمألوف تصويراً شعرياً مؤثراً عند شعراء مختلفين ، وقد تميز الشاعر العراقى سعدى يوسف بهذه الخاصة الجمالية ، ولكن اقتران اليومى والعينى والحسى بالغياب شىء يكاد يكون جديداً ، إذا استثنينا الشاعر الجاهلى . إن الغياب يكون ، عادةً ، هلامياً ضبابياً ، أما عند شعرائنا الفلسطينيين فهو جارف وحارم ، وهو ليس فراغاً خاوياً باهتاً ، ولا سأماً وجودياً مملاً ، بل تفصيلاً جمالياً مرهفاً .

٣ . تضاريس القصيدة الخازندارية

فى هذا الجزء الأخير من مقالتى ، أطمح فى التعامل مع قصيدة لوليد خازندار أجد فيها ـ كما أجد فى كل قصائد ديوانه الأول أفعال مضارعة ـ نقاءً شعرياً وهاجساً حرفياً لا يناظره فيهما إلا حرفيو صعيد مصر وهم يصقلون المرمر الأسوانى حتى يصير رقيقاً شفافاً . إننى أجد فى قصائده جمالية مذهلة من النوع الذى نقع عليه فى قصائد الشاعر الروسى أوسيب ماندلشتام والشاعر الإيطالى ـ المصرى جيسيبى أنجريتى . تطالعنا الكلمات فى قصائده « عارية مبللة » ـ كما فى تعبيره ـ حيث لكل كلمة حضور خاص نتوقف أمامه مندهشين . وأنا أقصد كل كلمة بما فى ذلك الأسماء والأفعال والحروف . فنحن نحس تلقائياً بأن كل كلمة مختارة ، بل مقطَّرة بتأن واعتناء من آلاف الكلمات لتدخل فى نسيج القصيدة ، فوجودها فى النص الشعرى ليس عشوائياً أو نتيجة صدفة فنية أو عادة لغوية . هذه الكلمات التى يستخدمها وليد خازندار ليست كلمات سحرية ولكنها كلمات مشحونة ومتألقة ، وفيها إشعاع ورنين يستحوذان على القارىء . ويمكننا أن نطلق على قصائد وليد خازندار القصيرة « ومضات » ، لأن فيها حشداً مهولاً وخاطفاً من الجمال والنقاء . ولن أطيل على القارىء بانطباعاتى لأننى أريد أن أصل إلى تفسير هذه الظاهرة الإبداعية التى تقوم بتطهير اللغة تطهيراً شعرياً .

فى هذه القصيدة المنتقاة من قصائد الشاعر ، يختار مبدعها ـ كما فى أكثر قصائده ـ كلمة أو تعبيراً من القصيدة ليجعله عنواناً لها .

الغريب يعرفها

الليل يمعن
الحافلات ، بطيئة ، تبتعد
البنات صغيراتٌ ويختفين ، مسرعاتٍ فى العتمةِ
والشبابيكُ ، قارباً قارباً
أسرجت مصابيحها
وأقلعت .
المقاهى هدائيةٌ
والشوارع التى أضاع فيها مفاتيحَهُ
تغلق الآن انعطافاتها .

الحجارة شافته وأنكرتهُ
وأنكره المقعد الخشبى الأخضر الطويل ، قبالة البحر ؛ أيضاً
وأنكره بائع الكستناء .

ما الذى يسرقُ العصافيرَ ريشَها الجميل
فى طقس المواسم ؟
ما الذى يفعل الغريب فى مدينة يعرفها ؟

وليد خازندار ، أفعال مضارعة ، ص ٢٥ ـ ٢٧ .

إن أول ما يشدنا إلى هذه القصيدة ـ لو قرأناها فى الديوان حيث

تحتل ثلاث صفحات ـ هو موقع الكلمات القليلة على الصفحات البيضاء الواسعة . فالديوان يريح عين القارىء فى صفحاته الشعرية التى يقابلها بصفحات الجرائد أو الكتب المدرسية التى لا ترحم قراءها بفسحة من الفراغ . فهنا تتألق الكلمة لأن الصفحة غير مكتظة . وعلى كل سطر لا نجد الا كلمة أو بضع كلمات لا تتنافس على مكان فى السطر ولا تتناضد كأسنان المشط ، وكأنها كلمات مطلقة السراح غير مقيدة بنسق مسبق أو زحمة خانقة . وهذا الجانب المرئى السيميوطيقى من القصيدة مهم لأنه يعزز الجانب السيمانطيقى الشعرى ، حيث تتشكل القيمة الفنية والدلالية من العلاقات القائمة بين مختلف الكلمات على الصفحة ، لا بين الكلمات المتجاورة فقط[10] .

ففى هذه القصيدة لكل كلمة كيانها المستقل وشخصيتها المتفردة ووظيفتها الشعرية ، والقارىء مطالب لأسباب عدة ، منها انتقاء المفردات وطريقة تركيبها وأسلوب نظمها ، على أن ينظر ملياً فى كل كلمة . بينما عندما نقرأ لا نتعامل عادة إلا مع الجمل ، وفى الغالب مع الفكرة أو الصورة وراء الجملة . أما الجملة ، بما هى تمفصل فيزيولوجى ، لكل وحدة فيها ملمس خاص فهذا قلما نحس به إلا عندما توقفنا كلمة بخشونتها المفرطة أو بمخمليتها المفرطة ، وهى فى تلك الحالة تشكل نتوءاً أو عثرة فى مسيرة الفقرة . ولهذا عاب القدامى الوحشى والغريب فى الشعر[11] ولكن عند وليد خازندار المسألة مختلفة ، فلا نقع على مفردات حوشية ولا نحس بزوائد ناتئة ، وإنما نشعر بتضاريس جمله الشعرية وكأننا نتجول فى حديقة يابانية أو نتأمل فى منمنمة فارسية ، كل رقعةٍ فيها تستحق التوقف لأن لها طابعها وذاتيتها . فلنرجع للقصيدة .

تبدأ القصيدة بجملة إسمية « الليل يمعن » وهى جملة يتأخر فيها الفعل ، كما فى كثير من جمل الديوان ، لكيما يركز المتلقى انتباهه على الأسماء والأشياء التى كثيراً ما تكون مألوفة ويومية . وفى هذه القصيدة بالذات : الليل ، الحافلات ، البنات ، الشبابيك ، المقاهى ، الشوارع ، الحجارة . وتغليب صيغة الجمع هنا لها أهميتها لأنها تقابل وحدانية الغريب المفرد . كما أننا نلاحظ أن الأفعال المرتبطة بهذه الأسماء تكاد كلها تشير إلى الغياب بشكل أو بآخر . فالحافلات تبتعد والبنات يختفين والشبابيك أغلقت والشوارع تغلق انعطافاتها والحجارة أنكرته . فهنا نرى كيف يجسد الشاعر وحدانية « الغريب » (فلسطينياً أو مواطناً بلا وطن مهما كانت ظروفه) أمام انصراف الناس والأشياء عنه . يقدم لنا الشاعر إذن لقطة ، لا بانوراما ، من محنة الاغتراب .

نتوقف عند فاتحة القصيدة « الليل يمعن » ، نتوقف لأن الفعل « يمعن » بمعنى يركز لا تستخدم مع الليل عادة ، فهو استخدام غير مألوف . كما أننا معتادون على أن يقال : يمعن شخص ما النظر فى شىء ما . فالفعل متعدٍ . أما هنا فالفعل لازم أو على الأصح مرتد على ذاته . فالليل يمعن تعنى : الليل يزداد ليلاً ، وهى هنا فعل انعكاسى . ولأن الاستخدام غير مألوف فالتركيب النحوى يفرض علينا أن نتأمل فى أبعاد الليل ودلالات يمعن . وعند التأمل وبغير الرجوع إلى قواميس ومعاجم سنجد أن التعبير متناسق وغير متكلف ، فالدلالات المصاحبة للفعل « يمعن » كالمبالغة والإصرار والاستمرار انسب ما تكون لهذا الليل ، الليل بمعناه الظاهرى (عكس النهار) ، والليل بمعناه المجازى (المحنة) . وهكذا نرى أن ما قد يبدو فى أول الأمر نزوة إبداعية ، سنجده بعد التحليل تنسيقاً محكماً يمكن تعليل آلياته ومنطقه .

وفى السطر الثانى من القصيدة ، عوضاً عن النثر الردىء « تبتعد الحافلات بطيئة » ، يقول الشاعر : « الحافلات ، بطيئة ، تبتعد » . وهنا نجد أن الدلالة أُرجئت عمداً ، فكلمة « بطيئة » حال . وهى تصوير لفعل لم نقابله عند ورودها ، وهى مؤطرة بين فاصلتين ، تشد انتباهنا لمجرد وضعها وموقعها المقدم ، وعدم الإفضاء بدلالتها ، أى اننا نحس بها بوصفها دالاً لا مدلـــــولا ، بوصفها كلمة فى ذاتها لا علامة قيمتها فيما تنوب عنه .

لقد تعاملت الشكلية الروسية مع أهمية الكلمة فى حد ذاتها ، انطلاقاً من مبادئها الجمالية التى جعلت الوظيفة الجمالية فى النص الأدبى محورية . وقد كتب يورى تيانوف « عندما يغمض معنى الكلمة . . فهذا يكثف من لونها »[12] . كما أن فكتور شكلوفسكى أصرّ على أن « الكلمة ليست شبحاً ، بل هى شىء »[13] ، وتحدث ياكوبسون عن « الكلمة المقيّمة لذاتها »[14] . وكان فى ذهنهم جميعاً الشعر الروسى المستقبلى الذى حاول أن يطرح المعنى جانباً ليؤكد على الجانب الصوتى والموسيقى للشعر . ولكن عند وليد خازندار المسألة ليست صراعاً بين اللفظ والمعنى ، بين الدال والمدلول ؛ فكلمة « بطيئة » مفهومة ومعناها معروف ، ولكن الإشكالية هى أننا لا نعرف أى فعل تصف ، لأن الفعل يلحقها ولا يسبقها ؛ أو بعبارة أخرى عند شاعرنا نجد تأجيل الدلالة ، لا تعطيلها كما عند المستقبليين الروس . فمع أن كلمة « بطيئة » شفافة وواضحة ولا تحتاج إلى تفسير ، فهى فى آخر الأمر وأوله كلمة عادية لا تثير فينا أى شعرية . غير أن الشاعر بنظمه لها فى سياق شعرى معين وتعطيل وظيفتها النحوية مؤقتاً ، يجعلنا نحس بها من جديد : نتحسسها فى ذاتها ، لا فى دلالتها ، وإن كنا سنتوصل إلى دلالتها ووظيفتها فى عملية ذهنية استرجاعية فيما بعد . وكما أن الحرفىّ الصعيدى يأخذ حجراً ويصقله حتى يصبح شفافاً يمر الضوء من خلاله ، يقوم شاعرنا بعملية مقابلة فهو يأخذ كلمة عادية ، شفافة ، هشة ، مطروحة على قارعة الطريق ، تنم عن معناها بلا تمنع ولا مواربة ، فيعزلها فى موقع ليكسبها كثافة وثقلاً تجعل المتلقى ينظر اليها كشىء فى ذاته ، أو إن صح التعبير يمعن النظر فيها[15] . أما لو قدمنا لهذا القارىء جملة « تبتعد الحافلات بطيئة » لما توقف أمام كل كلمة بل مرّ عليها مر الكرام محتفظاً فى ذهنه بفكرتها ومسجلاً صورة مختزلة لها . فى جملة خازندار الشعرية يستحيل الاختزال ، ولكن الفكرة أو الصورة تحضر بعد توقف وتحسس وتأمل فى كل كلمة ، وهذا ما يشكل جماليات ديوان وليد خارندار فالوصول إلى المعنى ممكن والطريق إليه ليس وعراً ولكنه يفرض على القارىء أن يتمهل وأن يتجول ، لا أن ينطلق مسرعاً راكضاً إلى الهدف الدلالى .

وفى الجملة الشعرية الثالثة فى القصيدة يتوقع القارىء أن تتكرر تقنية الجملة الشعرية الثانية فيقال مثلاً « البنات الصغيرات ، مسرعات فى العتمة ، يختفين » ، ولكن الشاعر لا يقع فى حبائل المماثلة السهلة ، ويثير القارىء ذهنياً بتركيب جملة شعرية مباينة لما سبقتها : « البنات صغيرات ويختفين ، مسرعاتٍ فى العتمة » . وبالرغم من أن « مسرعاتٍ » قد جاءت هنا حالاً بعد الفعل كما هو

المعتاد ، الا أن المتلقى المشبع بتوجيه الجملة السابقة يجد العادي الآن غير متوقع لأنه لم يكن ينتظره . كما أننا نجد تضاداً حجمياً بين الحافلات فى الجمل السابقة التى تدل على ناقلات كبيرة والبنات بصغرهن ، ونجد تقابلا بين « بطيئة » و « مسرعات » .

وأما الجملة الشعرية الرابعة : « والشبابيك ، قارباً قارباً/أسرجت مصابيحها/وأقلعت » . ففيها أيضاً آليات إبطاء (وليس إبطال) الدلالة . فبعد الشبابيك تأتيناكلمة« قارباً » مكررة مما يؤكدها لفظياً ويشد انتباهنا البصرى والسمعى لها . ولكننا لن ندرك دلالتها إلا عندما نصل إلى كلمة « وأقلعت » ، لندرك أن صيغة « قارباً » هى تمييز مجازى لحركة الإبحار المجازية للشبابيك . فجملة « أسرجت مصابيحها » (أى أوقدت قناديلها) تعترض الفك السريع للشفرة عند المتلقى ، وهذا التأجيل له جماليته ومتعته لأنه يجعلنا نتذوق الكلمات بوصفها كلمات قبل أن نراها بوصفها مُوَصِّلا إلى فكرة . ومن خلال تعطيل الدلالة مؤقتاً ، تبرز الكلمة على الصَفْحة كنحت نافر من الحائط . ويستدعى تركيب « قارباً قارباً » من ذهن القارىء تعبير « واحداً واحداً »،وهذا هو المقصود منه ولكـــن عوضاً عن أن يقول الشاعر « واحداً واحداً » أو « شباكاً شباكاً » يستبق نفسه ويستشرف الاستعارة ليقول « قارباً قارباً » . وهنا تصبح عملية القراءة لا تتابعاً افقياً فحسب يبدأ من أول القصيدة وينتهى فى آخرها ، بل هو تقدم واسترجاع مستمر . وأما « أسرجت مصابيحها » فتقابل « الليل يمعن » ، و « العتمة » تقابل النور .

إن العلامة فى الشعر معللة بخلاف العلامة فى اللغة،فالكلمة تأخذ قيمتها الدلالية فى لغة ما بالتواطؤ لا بالتوقيف[١٦] . فهى لا تستمد قيمتها الدلالية من ارتباطها ارتباطاً عضوياً أو فنياً بمدلولها ، وإنما من ارتباط عرفى عملى . ويرى النقاد المحدثون أن على كل كلمة فى القصيدة أن تعلل وجودها جمالياً وترتبط ارتباطاً عضوياً أو بنيوياً أو جدلياً ببقية الوحدات اللغوية فى القصيدة . وبناءً على هذا وبوصف القصيدة نسقاً محكماً لا يطيق العشوائية والاعتباطية ، فقد يتساءل سائل لماذا اختار وليد خازندار فى المقطع الثانى من قصيدته « والشوارع التى أضاع فيها مفاتيحه/تغلق الآن انعطافاتها » كلمة مفاتيحه عوضاً عن أوراقه أو آماله . . . إلخ . فورود كلمة « أضاع » مبررة بسياق الغربة والسفر والتيه ولكن لماذا « مفاتيحه » ؟ قد تبدو المسألة لغزاً لو بحثنا عن علة ورود « مفاتيحه » على مستوى المدلول والمعنى ، ولكن إذا بحثنا عن علتها على مستوى الدال وجدناها مرتبطة ارتباطاً عكسياً بكلمة « تغلق » فى السطر التالى . وهكذا نجد نسق التقابل بين الظلام والنور ، الفتح والغلق متخفياً فى القصيدة .

وفى المقطع الثالث نقع على كلمة عامية « شافته » بمعنى رأته ، وهى تشد نظرنا لأنها تختلف بعاميتها عن بقية الكلمات الفصحى ، هى تشد انتباهنا لأنها من سجل آخر. كما أن « أنكرته » ملفتة بتكرارها ثلاث مرات وكأنها تذكرنا بفلسطينى آخر متهم ، أنكره صاحبه ومريده ثلاث مرات . ويقول الشاعر « وأنكره المقعد الخشبى الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً » ، ولا يكتفى بقول « المقاعد الخشبية » ، فصياغته تضفى تخصيصاً بعد عمومية الحجارة ، فهو مقعد خاص ومحدد بلونه وخشبه وطوله وموقعه ، مما يشير إلى حميمية مقعد مفضل يرتاده الغريب . و « قبالة البحر » تستحضر « قارباً قارباً . . أقلعت » فهذه لغة الإبحار . أما « أيضاً » فقد تبدو من ناحية المعنى لا ضرورة لها ولكن لها وظيفة مهمة فهى تؤكد على أنه حتى المقعد الأليف أنكره . فكلمة « أيضا » تستوقفنا لأنها لا تعنى « بالإضافة إلى » فحسب ، بل تنطوى على الاستغراب . « حتى أنت يا بروتوس » كما قال القيصر المطعون . ولهذا فكلمة « أيضاً » التى تكاد تكون مبتذلة وقد تبدو حشواً ، نجد أنها مشحونة بدلالة التعجب وشىء من الاستنكار ، وكأنها تحمل فى ثناياها موقف المتحدث فى القصيدة . ولكن عندما نصل إلى نكران بائع الكستناء لا نجد « أيضاً » فقد وصل الناطق فى القصيدة إلى موقف التسليم بالأمر الواقع ، بعد أن بدأ وصفه تقريرياً « الحجارة شافته وأنكرته » ، ومستغرباً فى « وأنكره المقعد الخشبى . . . » . إن عواطف المتحدث فى القصيدة مكبوحة حتى الآن ، ولكن تركيب الجمل الشعرية ونظم المقطع يبوح بها .

أما المقطع الأخير من القصيدة فهو رد على المقاطع الثلاثة السابقة بصيغة سؤالين متتاليين . ففى السؤال الأول إدانة للمدينة وطقوسها اللاإنسانية ، التى تسرق من العصافير ريشها أى قدرتها على الطيران والتحليق . وكما أن المدينة ترمز إلى « المدنية » بهمجيتها الطقوسية ، فالعصافير ترمز إلى الضحايا ، فلسطينيين وأمثالهم . وهنا تستوقفنا كلمة « يسرق لأن السرقة عادةً تكون فى الممتلكات والمقتنيات ، فهى تتعلق بالملكية الخاصة (أو العامة) ، ولكن الريش الجميل ليس من مقتنيات العصافير بل هو جزء لا يتجزأ من كيانها . هنا السرقة تصبح سرقة الهوية وسرقة الكينونة وسرقة الصيرورة . هنا السرقة نوع من الانتهاك العضوى . وكالعصفور المنتهك فى المدينة كذلك الغريب فيها .

واخيراً يدرك القارىء لماذا اختار الشاعر من كل كلمات القصيدة « الغريب يعرفها » عنواناً . فالغريب ليس غريباً ـ لأنه يعرف المدينة بتفاصيلها وإيقاعاتها ـ ولكنه مغرَّبٌ . و « يعرفها » تنطوى على ازدواجية سيمانطيقية ، فهو يعرفها بالمعنى الأعمق : يعرف ماهيتها وجوهرها وشيمة الغدر فيها ؛ فهو إذن يعرف جغرافيتها ونفسيتها . فالعنوان ينطوى على مفارقة لا ندركها إلا ونحن نقرأ آخر كلمة فى القصيدة .

وقد يقول مشكك إن كل قصيدة تستوقفنا ، فما الجديد ؟ ولم التعجب والانبهار ؟ صحيح ، أن كل نص شعرى يستوقفنا وإلا ما كان شعراً . لكن القصيدة قد تستوقفنا لنبحث عن النصوص التى وراءها والتى تستثيرها وتدخل فى علاقات تناصية معها . وقد تستوقفنا القصيدة لنشبع دلالاتها ونكمل احتمالاتها ونؤول معانيها . وقد تستوقفنا قصيدة بفلسفتها أو إيديولوجيتها أو عاطفتها أو إيقاعها ، ولكن قصيدة وليد خازندار تستوقفنا بكلماتها ، بتضاريسها وتجعلنا نقرأها قراءة بطيئةً ، كلمةً كلمةً ، نتلمس تفاصيلها وتموجاتها ونستمتع بها عضواً عضواً . فقصيدة مثل هذه ترجع لنا بكارة الكلمات ومتعة القراءة الأولى التى ألغاها الخطاب الإيديولوجى الرسمى ، فتعودنا أن لا نرى من سيل الكلمات التى تطرح فى الأسواق الإعلامية إلا ضجيجا خلفياً نتحاشاه أو نتجاهله . أما الخطاب الشعرى الراهن فلا أظنه إلا معتزاً بما ولده من مكابرة ثورية ونزوع جمالى فى الشاعر الفلسطينى الجديد الذى يتفرد وينتمى ، يتخصص وينتسب

الهوامش :

(١) من قصيدة طويلة وغير منشورة - حسب علمي - لمريد البرغوثي بعنوان « غرف الروح » كتبت في ١٩٨٥ - ١٩٨٦ .

(٢) محمود درويش ، « جنون الحرية » ، الكرمل ٢٣ (١٩٨٧) ، ص ٩ .

(٣) استخدمت ثمانية دواوين منشورة بعد عام ١٩٨٠ لشعراء فلسطينيين شبان وهي : إبراهيم نصر الله ، المطر في الداخل (عمان المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) .
إبراهيم نصر الله ، أناشيد الصباح (عمان دار الشروق ، ١٩٨٤) .
إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه (عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤) .
راسم المدهون ، دفتر البحر (اللاذقية : دار الحوار ، ١٩٨٥) .
غسان زقطان ، رايات ليل (نيقوسيا : آفاق للدراسات ، ١٩٨٤) .
وليد خازندار ، أفعال مضارعة (بيروت دار ابن رشد ، ١٩٨٦) .
يوسف عبد العزيز ، حيفا تطير إلى الشقيف (عمان : منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٣) .
يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر (عمان دار المهد ، ١٩٨٤) .

(٤) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان (بيروت : دار المعرفة ، ١٩٧٨) ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٥) راجع عن أهمية التغليب في التطور الأدبي : Roman Jakobson, "The Dominant," in L. Matejka and K. Pomorska, eds., **Readings in Russian Poetics** (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978), pp. 82 — 87.

(٦) من حوار مع هاشم شفيق و سعدي يوسف : أنت ، والحياة ، وأشياؤها » ، الكرمل ٢٣ (١٩٨٧) ، ص ٧٠ .

(٧) نحن بقولنا هذا لا نقيم مفاضلة أو موازنة ، بل نميز هذا الشعر عن أنماط أخرى من الأشعار الوطنية والسياسية .

(٨) راجع : ابن رشيق ، العمدة (بيروت : دار الجيل ، ١٩٧٢) ، الجزء الثاني ، ص ٥٣ - ٦٥ .

(٩) مريد البرغوثي ، قصائد الرصيف (بيروت المؤسسة العربية للدارسات والنشر ، ١٩٨٠) .

(١٠) راجع عن سيميولوجية الصفحة الشعرية : Gerard Lapacherie. " The Poetic Page: A Semiological Study" ,**Alif** 2 (1982), pp. 51 — 66.

(١١) راجع على سبيل المثال : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

(١٢) Jurij Tynjanov. "The Meaning of the Word in Verse" in **Readings in Russian Poetics**, p. 143 .

(١٣) كما استشهد بذلك :
Victor Erlich **Russian Formalism** (New Haven: Yale University Press, 1981) , p. 184 .

(١٤) Roman Jakobson, **Questions de poétique** (Paris : Seuil, 1973) , p. 13.

(١٥) راجع عن الكلمة الشفافة والكثيفة في اللغة : Francois Récanati. **La transparence et l' énonciation** (Paris: Seuil, 1979), pp. 31 — 47 .

(١٦) راجع عن الفرق بين النظرية التوقيفية والنظرية التواطؤية في منشأ اللغة ، أي إذا كانت الأسماء وقفاً أو تواطؤاً للمسميات ، كتاب كراتيلوس لأفلاطون وكتاب الخصائص لابن جني ، وكذلك الفصل الأول من : كمال يوسف الحاج ، في فلسفة اللغة (بيروت : دار النهار ، ١٩٦٧) ، ص ١٥ - ٥٩ .

أمجد ريان

الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي

الشعر الجديد في البحرين يمثل رافداً أساسياً من روافد الشعر العربي المعاصر بكل طاقاته ومعاركه وآفاقه .

وإذا عدنا إلى نهضة الشعر العربي في الستينيات ، وجدنا أنها لم تزدهر على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر في العراق ومصر فحسب ، بل كان هناك الصوت الشعرى الذى قدمته بيروت . فالتطور والنضج والتنوع إنما يقوم على تضافر اتجاهات عدة ، خلقتها ظروف واقع اجتماعي موار بالأحداث والتغيرات .

واختيار الشاعرين على عبد الله خليفة ، وقاسم حداد ، لكي تدور حولهما هذه الدراسة الصغيرة لم يأت بمحض الصدفة ، فالشاعران يمثلان اتجاهين شعريين رئيسين ، تنضوى داخلهما معظم الأصوات الشعرية الجديدة في البحرين . وكذلك لم يكن الاختيار تفضيليا ، فهناك في البحرين شعراء لهم دورهم ، لم تلق على إنتاجهم الإبداعي الأضواء بعد ، أمثال يعقوب المحرقي ، وعلوى الهاشمي ، وعبد الحميد القائد ، وعلى الشرقاوى ، وحمدة خميس ، وفوزية السندى . وغيرهم .

(١)

« دلمون » ـ كما يجب أن يقول المثقفون البحرينيون ـ هى الجزيرة التى التقى فيها « أنكى » إله المياه مع « نينهر ساجا » إلهة الأرض لينجبا « نينساء » إلهة النبات والحياة . وتمنح الإشارة لتظل « دلمون » أرض البقاء والخلود ، ولتصير ـ كما يقول الشاعر السومرى القديم ـ : « هى الأرض النقية الطاهرة ، التى لا ينعق فيها غراب ، ولا يزأر أسد ، ولا تشيخ فيها امرأة ولا رجل ؛ فهى ميناء العالم كله » .

لقد سكنت قبائل بكر المنطقة الشرقية للجزيرة العربية فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، وأطلق اسم البحرين على الساحل الشرقى كله للجزيرة ، ولكل جزره الصغيرة المتناثرة ، فتميزت جزيرة البحرين حينئذ باسم « أوال » (وهو صنم لبكر) ، وظلت « أوال » طوال العصور الإسلامية مأوى للمعارضة الفكرية والسياسية ، لبعدها عن الحاضرة الإسلامية ، وكانت واحداً من أهم مراكز الزنج والقرامطة . وقد ظلت البحرين بعد ذلك مطمعاً للغزو الاستعمارى الأوربى منذ القرن السادس عشر الميلادى من قبل البرتغاليين والإنجليز .

كانت التجارة والغوص هما الموردان الأساسيان للاقتصاد البحرينى ، حتى اخترع اليابانيون اللؤلؤ الصناعى قبل اندلاع الحرب الثانية ، فكاد ذلك أن يدمّر هذا الاقتصاد ، لولا اكتشاف البترول ، الذى أدى إلى قلب الأوضاع رأساً على عقب .

وكان الشعر الشعبى فى مجتمع الغوص يعبر عن هموم البحارة الفقراء ، ومعبرا عن انقسام الواقع الاجتماعى إلى فئتين : الأولى كادحة مستدينة ، ومرتبطة بشكل مصيرى بالفئة الأخرى المستغلة .

وكذلك كان الشعر الكلاسيكى ينشط امتدادا لحركة الإحياء الشعرية فى الوطن العربى . ونستطيع أن نتابع قصائد الشيخ إبراهيم محمد الخليفة (١٨٥٠ ـ ١٩٣٠) بنزعته الصوفية والإصلاحية والقومية ، وكذلك إنتاج شاعرين آخرين هما : خالد الفرج ، والمعاودة .

ومع زوال مهنة الغوص ، وتقلص الزراعة أمام تفجر النفط ، بدأ النشاط التجارى يحتل الحياة ، ويفتح مجالات عمل جديدة للطبقة المتوسطة ، وأخذ القطاع الأهلى يزداد ويتطور ، ونشطت الأعمال المصرفية ، وأنشئت عشرات البنوك المحلية والأجنبية ، وأصبح

الخليج كله منطقة جذب لمختلف الأجناس من مختلف الحضارات والبيئات ، على نحو أثر اجتماعيا وفكرياً فى واقع السكان الأصليين .

وهكذا انتعشت عوامل التغير التى كانت مهيأة للتفتح قبل اكتشاف النفط ؛ فقد نمت الطبقة المتوسطة ، وتوزعت فى شرائح اجتماعية متعددة ، وانتشرت قيمها الإصلاحية والتحررية .

وفى تلك الأثناء برزت الرومانسية فى مناخ طبيعى ، وتأثرت بما انتقل إليها من خارج البحرين من أنشطة فكرية وجمالية للمهاجر والديوان وأبولّو ، نتيجة لاطلاع الشباب المثقف على المجلات الأدبية الواردة : أبولو ، الرسالة ، الثقافة ، وغيرها ، فضلا على معظم صحف القاهرة ودمشق وبغداد .

وهنا تتميز تجربة الشاعر إبراهيم العريض داخل الإطار الرومانسى ، بدءا من ديوان « العرائس » عام ١٩٤٦ ، وما تتسم به تجربته من استخدام للأسلوب الحِوارى .

ولقد كان نتيجة لتبلور الطبقة المتوسطة ونضجها أن تكونت روافد جديدة للشعر الواقعى ، تبناها شعراء جدد ، نالوا احترام الفئات الشعبية ، لما نادوا به من رفع مستوى حياة الناس وأفكارهم ووعيهم وثقافتهم . وكانت الستينيات هى مرحلة انطلاق التيار الواقعى فى الشعر البحرينى ، الذى أمد الساحة الشعرية بسيل من الصور والرموز الجديدة ، التى تشير إلى مرحلة من مراحل التطور ، وسيل من استعمالات لغوية جديدة ، تحتفى باللغة اليومية أحياناً ، وبتفصيلات الحياة البسيطة فى أحيان أخرى ، طارحة قضايا الإنسان الجديد ومعاناته ، بحيث شكلت التجربة فى النهاية أرضية جديدة للإبداع الشعرى . وقد كانت الواقعية رد فعل ضد إسراف الرومانسية فى التقوقع حول الذات ، تمثل فى نماذج الشعر الحر ، التى انتشرت على نطاق واسع ، معبرة عن هم فكرى وجمالى جديد ، يتعلق بموقف الإنسان من واقعه فى خضم المفارقات والتطورات التى شهدها الواقع .

وقد عبر شاعر متميز هو عبد الرحمن رفيع ، صاحب ديوان « أغانى البحار الأربعة » ، عن ذلك الاتجاه ، محاولاً الاقتراب من مشكلات الناس العادية وهمومهم . ويرى معظم النقاد الذين درسوا الشعر البحرينى أن تجربة الشاعر على عبد الله خليفة قد جاءت فى ذلك المفصل الإبداعى بين الموقف المثالى من العالم (كلاسيكية ـ رومانسية) والحساسية الشعرية الجديدة التى طورت المفهوم الشعرى تطويراً جذريا ؛ ومن هنا كانت الأهمية التاريخية لتجربة الشاعر على عبد الله خليفة .

وهناك تجارب أخرى ذات ملمح شديد التميز فى الشعر البحرينى يتمثل فى السعى نحو تكثيف البناء الشعرى ، لغة وصورة وموسيقى ، من حيث إن قانون الشعر فنى فى الدرجة الأولى .

ونستطيع أن نتلمس هذا الاتجاه فى تجربة الشاعر يعقوب المحرقى فى ديوانه « عذابات أحمد بن ماجد » ، ثم فى تجارب شعرية أخرى ، منها إنجازات لحمدة خميس ، وعلى الشرقاوى ، وفوزية السندى ، وقاسم حداد .

(٢)

لا تزال هناك جوانب جمالية وفكرية كثيرة لم تثر حول ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ، للشاعر على عبد الله خليفة ؛ ذلك الديوان الذى عبر عن تحول أساسى فى الشعر البحرينى ، يمثل الانتقال من مرحلة الرومانسية ، بعد أن قدمت كل ما لديها ، إلى مرحلة الشعر الجديد الذى يسعى إلى تكريس مفهوم جديد يحتفى بالقوانين الموضوعية للإبداع ، ويحترم علاقتها بالواقع الذى ينشأ فيه ، دون أن يعنى ذلك السقوط فى المباشرة غير الفنية ، والاكتفاء بتأكيد الشعار دون الاكتراث للوجه الإبداعى الذى يستوعب هذا الشعار فنياً وحضارياً .

إن قراءة تحليلية متبصرة للديوان ستكشف مستويات البناء الداخل له ، ومستويات تفاعل ذلك البناء مع الرؤية العامة للشاعر ، وموقفه الملتزم من الواقع الاجتماعى الذى يعيشه .

إن المستوى الدلالى للغة الشعرية فى الديوان يسهم فى نقل المضمون الذى ينتوى الشاعر أن يوصله ، فنحن أمام البحر : (الزرقة ـ الموانى ـ المياه ـ الرمل ـ الرياح ـ الخليج ـ آثار أقدام على الماء ـ السحب ـ القاع ـ القرار ـ الملح ـ . . الخ) ؛ ونحن أيضاً أمام حياة كادحة فقيرة (العذاب ـ الجرح ـ متعب ـ دامع ـ الرماد ـ الحريق ـ الخواء ـ التراب ـ العطش ـ الصبر ـ الظلام ـ ملفات التحدى ـ البغايا ـ الغرباء ـ الوحشة ـ الاحتضار ـ المطاردة ـ الحضن الدامى . . الخ) . وهكذا يدور الديوان حول محورين أساسيين : البحر بكل شموليته وطاقته الرمزية ؛ والمعاناة الإنسانية بكل أعماقها المتجذرة فى نفس الشاعر ، الذى ينتمى إلى البسطاء من فقراء شعبه . والشاعر إنما يسعى دائماً إلى أن يرى التفاعل بين هذين البعدين الممتلئين بالدلالة ، على نحو يحقق تلك الخصوصية التى تميز الديوان .

وكثيراً ما يقدم الشاعر ـ فى محاولته إيقاظ الطقس الشعبى ـ يقدم لغة شديدة القرب من اللهجة العامية ، حتى إن كثيراً من الكلمات لا يمكن أن يقرأ إلا باللهجة العامية ، حتى يستقيم الوزن . وفى هذا عناق حميم بين الفصحى والعامية ، يندر تحققه فى الشعر البحرينى كله . إن كلمة « البحر » فى النموذج التالى ـ مثلاً ـ لابد أن تقرأ عامية فى سياق الوزن الذى جاءت فيه القصيدة :

وعيون الماء تجرى عذبة
تهدر الخصب على قاع البَحِر
نهم الأشداق يأتى المَلح ـ (ص ١٦)

ولا شك أن هناك أثرا لإغراء العامية عندما تتحول الهمزة إلى ياء فى النموذج التالى :

مدوا كفهم للشمس باردة لتطفيها . (ص٦٣)

ويسعى الشاعر دائماً إلى إثراء مضمونه ، والكشف عن امتلاء الحياة ، من خلال التركيز على العناصر المتضادة فى الحياة . ومن هنا نستشعر الملمح الدرامى لقصائد الديوان :

● ودلمون . .
جارية مفرودة الساقين للشرطة
والأغراب والمتاجرين ـ (ص ٩٢)

● . . . وصوتي يجيء
من زخم النبض ، وأنت معي - (ص ٩٥)

ويلاحظ أن الطرفين المتضادين مستقلان عنده دائماً ، بارزان ومتواجهان بوصفهما مثالين للخير والشر ؛ للتخلف والإنسانية ؛ للقهر والحرية .

والصور الشعرية في الديوان تتراوح بين صور بسيطة في تركيبها ، وصور كثيفة ، تمتلك تأثيراً حداثياً . ولكن الصورة البسيطة التي تعتمد البلاغة التقليدية ستكون لها الغلبة على مدى التجربة ؛ ذلك لأن المضمون الشعري في حالة تحفز مطرد ، يريد أن يستبعد كل المعطيات الشعرية ليقدم نفسه إلى متلقيه مكتفياً بالأدوات التي سبق أن تكونت في مجمل التجربة الشعرية العربية . ومن هنا فإننا نتعرف التشبيه بنوعيه ، والاستعارة ، وأدوات الأسلوب الإنشائي ، من نداء واستفهام وتعجب . . إلخ .

أما المستوى الثاني للصور ؛ المستوى التركيبي الكثيف ، فسوف ينتقل بنا إلى منطقة شعرية جديدة ، سيتسع نطاقها في تجارب أخرى لشعراء آخرين سيأتون في مرحلة تالية على تلك التجربة . لذلك ستصبح التجربة في هذا الديوان إشارة إلى بعد جديد من التعامل اللغوي في القصيدة البحرينية . ولنقرأ السطور التالية لنتعرف هذه المجموعة من الأبنية الصورية :

● كانت النار باب الخروج - (ص ٥)
● وترسم نخلة
وسهماً وحيداً يقود إلى جهة خامسة - (ص ٩)
● رغوة الشمس والياسمين - (ص ١١)
● داس أنقاض المصابيح - (ص ١٥)
● لغة الظمأ الأرجواني - (ص ٢٥)
● شيعتني وردة الدم ورمضاء الجزيرة - (ص ٢٨)
● صوتي الآن صهيل وحضور يتوالد - (ص٣٤)
● يفلق بذرة الزمان والمكان -(ص ٣٩)
● وأسكن
خيمة النار (ص ٦٠)

وإذا نحن تأملنا الصورة في النماذج السابقة وجدنا أن طرفيها الرئيسيين قد فقدا المعنى الدلالي البسيط الذي تشي به الكلمة في مستواها التوصيلي الأول ؛ ذلك المعنى الذي تستهلكه الحياة اليومية في علاقاتها المعتادة . وبذلك تتمكن الكلمة من أن تقدم أعماقاً جديدة ؛ أن تزيح عن كاهلها ذلك الحصار التاريخي الذي جمدها وعزلها ، لتصبح طيعة ممتلئة ، تشتبك مع احتمالات الدلالة في الكلمة الأخرى ، التي تمثل الطرف الثاني للصورة ، لتنتجا - معاً - الحالة الكلية التي يريد الشاعر أن يوصلها ، معبراً بذلك عن معاناته الفنية ، ومغامرته الإبداعية التي جسدت تلك المعاناة .

ففي النموذج الأول - على سبيل المثال - لسنا أمام النار بمعناها المباشر البسيط ، ولسنا أمام الباب بمعناه المعروف ، ولكننا أمام علاقة بين النار بما هي رمز شمولي مليء بالاحتمالات : الشوق ، العنف ، الصعود ، والقيم الدلالية لكلمة باب ، بما تملك من احتمالات الخروج ، الشروق ، الخطوة . ومن ثم فإننا نحصل على علاقة كلية شديدة الثراء ، معبرة عن حلم الشاعر ورؤيته التي تنحاز إلى حلم الإنسان وشوقه إلى أن يواصل مسيرته نحو الشمس . ويقترب الشاعر بذلك من منطقة لغوية لم يكن يعرفها الشعر البحريني من قبل ، حيث تتمثل مغامرة لغوية تسعى إلى إخراج اللغة من بوتقتها الحجرية . ولهذه المغامرة قيمة تاريخية كبيرة ، وأهمية خاصة في مجمل تطور تلك التجربة .

أما الموسيقى في الديوان فتنتمي إلى النسق الموسيقي الذي نشأ مع ولادة تجربة الشعر الحر . والبحرين ، بحكم موقعها الجغرافي ، تصبح على صلة وطيدة بالحركة الشعرية الطالعة في العراق على أيدي السياب ونازك والبياتي .

وقد كانت موسيقى الشعر الحر هي أنسب حل للمضمون الذي تحمله التجربة في ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ؛ فالشاعر لا يرغب في أن يقدم تجريبياً لأنه يحمل بين طياته كثيراً من الرغبة في الاستقرار ؛ والهدف الذي يصبو إليه واضح نكاد نلمسه بأيدينا . إنه يريد أن يحطم ذلك الجدار الذي يحول بينه وبين الحياة ، وأن يعبر عن معاناة فقراء شعبه ، وأن يجعل من قصائده جسراً إلى ذلك الهدف الحميم ، وربما تعارض التجريب حينئذٍ مع رؤيته بشكل عام . ولا تستطيع أن تعثر على أثر لخروج على النظام التفعيلي الذي قنن تقريباً من وجهة نظر تجربة الشعر الحر . وإذا نحن تتبعنا محاولة الشاعر اختيار البحر الشعري الذي يلائم المضمون في كل قصيدة وجدناه في قصيدة (حزن ليل : طُفُول) يفجر الحزن الدامع الذي يوحي بطقس النواح في تكرار التفصيلات . وتتخلل القصيدة جملة (دامع قلب ليل) ثلاث مرات كما لو كانت فاصلة حزينة تؤكد إيقاع النواح . وتعتمد القصيدة تفعيلة المتدارك (فاعلن) بإيقاعها الجنائزي الحزين .

أما قصائد (آثار أقدام على الماء) ، و (لغة الظمأ الأرجواني) ، و (حتى أراك) ، فكلها يشملها معنى الانتظار : انتظار المخلص ، أو انتظار الحبيبة ، أو انتظار الانتصار . لذلك كانت تفعيلة (فاعلاتن) الممتدة الملحة هي الأقرب إلى التعبير عن ذلك المعنى المليء بالترقب .

وقصائد (قادم في الزمن الآتي) ، و (ذاكرة البلاد مضاءة) ، و (كان الفتى « سلطان ») ، و (هبوب النار على دم الورد) ، جسدت كلها المحنة والفجيعة لدى الشاعر وما يحيط به من مأسٍ وقهر . لذلك فقد اجتاحت تلك القصائد تفعيلة قوية مليئة باللوعة والحس العارم بالألم (مستفعلن) ، ومعها مشتقاتها (مُتَعِلُنْ ـ مُسْتَعِلُنْ ـ مُتَفْعِلُنْ) لتؤدي بتنوعها هذا هدفها أداء جيدا .

أما قصيدتا (الحضور والغياب في تضاريس جبل الدخان) ، و (طائر الجزر الثلجية) ، فهما قصيدتان مكتوبتان للبحرين ؛ لتاريخها القديم المجيد . ولذا فإنهما تحاولان أن تغترفا من البعد الأسطوري كما لو كانتا نشيدين . ومن ثم فإن إيقاع (فعولن) الغنائي قد استطاع أن يلم شمل النشاط الموسيقي في القصيدة . وتبقى قصيدة(غداً يأتي) ؛ فهي ـ كما يظهر من عنوانها ـ تعبر عن حلم بمن سيأتي . لذا ورد البحر الذي سماه النقاد بالبحر الراقص ، وتفعيلته (مفاعيلن) ؛ فكان مواتياً ونافعاً ، فيما عدا المقطع الحزين في قلب

القصيدة ؛ فقد حدث فيه نوع من الافتراق بين الموسيقى والمضمون :

صغيراً مات حوعانا
سيسقط بعضنا ذعرا ــ (ص ٦٤)

ويتوزع عالم الشاعر فى الديوان بين ثلاثة محاور أساسية : فذاته هى المحور الأول والأساسى ؛ والمخلص فى أقصى حلم الشاعر هو المحور الثانى ؛ والحبيبة الإنسانة والوطن هما المحور الثالث .

وداخل منطق صفاء الحدود الذى تعرضت له الدراسة فيما يخص أطراف الصورة الشعرية سنتعرف صفاء المحاور الثلاثة ؛ فنحن نستطيع أن نلتقى بذات الشاعر مباشرة فى النماذج التالية :

- **أنا والليل وجدران المدينة ــ (ص ١٢)**
- **وأنا أركض فى وجه الرفاق ــ (ص ١٤)**
- **وأنا أمى من عصر إلى عصر سبية ــ (ص ٢٦)**
- **وأنا خوصة نخل فى حصير ــ (ص٢٧)**
- **فأنا سقيا ثراك ــ (ص ٦٠) .... إلخ**

وكذلك نلتقى برمز الحبيبة هكذا :

- **رائع قلب عروسى دامع العينين مغرم ــ (ص ٣٥)**
- **وأنتِ**
  هنا فى الخليج .. تحلين شعرك ــ (ص ٥٨) ... إلخ .

وكذلك المخلص الرمزى :

- **وانتظرناك طويلاً**
  أنا والليل وجدران المدينة ــ (ص ١٢)
- **متى تجىء يامفجر الحياة ؟**
  متى أراك فارساً يسابق الرياح ــ (ص ٣٩)
- **يافارسى الذى أراك آتيا**
  تلوح فى المنام
  تعال إننا مزيفون ــ (ص ٤١)

وبذلك تتجسد فى الديوان ثلاثة أصوات ، تتجادل حيناً ، وتتوازى فى أحيان . وهى عندما تتدفق متوازية تعبر عن تجاور الأشياء فى عالم الشاعر،تجاور التآلف والتضاد ؛ العدو واضح ؛ والحق واضح ؛ والمعركة واضحة . وهى عندما تتدفق متجادلة تعطى الإشارة للبعد الدرامى الذى يتأسس على الرؤيا التشابكية للعالم .

ولقد كان من الطبيعى أن يعتمد الشاعر على الديالوج أكثر من اعتماده على المونولوج ؛ فهو يتوجه إلى الجماعة البشرية ، ويصنع حياة قصيدته من خلال حوار أصواتهم مجتمعة .

والبحث عن الخلاص ــ كما تقدم ــ سمة عامة فى الديوان . وتتعدد شخصية المخلص ؛ فقد يكون شخصية مبهمة نبيلة ، يحلم الشاعر بقوتها العظيمة الخفية :

- **متى يطل آتياً على مشارف الظلام**
  يفجأ فى الونى تبلد الحواس
  ويبعث الدماء فى مفاصل الكلام
  متى تجىء يامفجر الحياة ؟ ــ (ص ٣٩)
- **يافارسى الذى أراك آتيا**
  تلوح فى المنام
  تعال ، إننا مزيفون
  تعيث فى عروقنا أجنة التعب
  وساقطون بعد لحظة
  أو هكذا : معلقون بالرياء والكذب .

أو يأتى المخلص فى صورة رمز لبطل سياسى صاحب تضحية عظيمة ، مثل عبد الله حسين نجم ، أحد شهداء البحرين فى انتفاضة مارس ١٩٦٥ .

- **كنت عبد الله تاريخا**
  وللفقر وعاء
  رافض أنت ومرفوض عنيد - ص ١٩ .

ويمتد معنى الخلاص فى عناوين قصائد من مثل « قادم فى الزمن الآتى » . و « حتى أراك » ، و « غداً يأتى » ، و « طائر الجزر الثلجية » ، و « هبوب النار على دم الورد » . ويفيد الشاعر فى كثير من صوره من التراث الدينى أو الميثولوجى ، مقتنصاً صوراً من مثل « آثار أقدام على الماء » ، أو فى قصيدة « هبوب النار على دم الورد » عندما ترد صور « امرأة العزيز » وه السنون السبع العجاف » و « دلمون وانكى » و « ابن يامن » ... إلخ .

وتتمثل إفادة الشاعر من التراث فى الإسقاط الذى يحدثه بين مفردات قضيته ، ومفردات التراث فى جانبه المضىء برموز الكفاح ، أو رموز الاستمرار والخصب أحياناً ، دون أن تلجأ التجربة إلى استخدام لعبة « القناع » الفنية التى استشرت فى تجارب بحرينية أخرى . ذلك لأن القناع هو حصيلة جدل بين معطيات ثلاثة : الذات والشخصية التراثية والوسيط بينهما ،فى حين تفضى التجربة عند على عبد الله خليفة إلى الثنائية ، ولا تحتمل أكثر من البعدين الأساسيين المتصارعين كما سبق . وتتطلب التجربة هنا أيضاً بدايات قوية للقصائد ، تمثلت فى فاتحة ساخنة لكل قصيدة ، قادرة على شد انتباه المتلقى ، ووضعه سريعا فى قلب المعنى الذى تقوله . وهى تحتاج ، لكى تنجح فى خلق ذلك التأثير ، إلى ألاعيب أسلوبية ماهرة ؛ فنجد أن بداية إحدى القصائد تكون بحرف عطف ومعطوف دون المعطوف عليه . ففى بداية قصيدة « آثار أقدام على الماء » :

وانتظرناك طويلاً
أنا والليل وجدران المدينة (ص ١٢)

أو تبدأ القصيدة بذلك التضاد فى قالب الحكمة ، كما فى قصيدة « لغة الظمأ الأرجوانى » :

كل رأس مر فى النار
لكى تبقى على الأرض الزهور ــ (ص ٢٥)

أو بالاستعطاف الانفعالى ، كما فى بداية قصيدة « قادم فى الزمن الآتى » :

مهترىء يا سيدى على أسنة الرماح
مهترىء وناخر العظام
أشرب آسن المياه
منكفىء على الصخور ، عاطل الخطى

وهكذا يمارس الشاعر فى بداية كل قصيدة لعبة جديدة ، محاولاً أن يثير فى متلقيه الاستجابة الانفعالية المقابلة ؛ لأن التجربة الشعرية بما فيها من درامية عالية ، تتطلب أن تسعى القصيدة إلى اقتناص متلقيها منذ اللحظة الأولى لكى تؤهله لإفراغ شحنتها المتقدة بحلمها ومعاناتها فيه . وقصيدة خليفة فى النهاية بسيطة البناء بشكل عام ، متوسطة الطول ، لا تعتمد أى نوع من التقسيم الداخلى ، سوى الانقسام فى بعض الأحيان إلى عدد من المقاطع التى لا تؤدى بانقسامها إلى إحداث أى تأثير على المنظور الشعرى المطروح ، بل تكرس تلك المقاطع لتأكيد الروح التى تتفشى فى القصيدة ؛ فالشاعر يظل منهمكا فى الشحنة الشعرية التى يريد أن يوصلها ، دون أن يدخل فى تشابكات جانبية ، أو تفريعات تقلل من حرارة تلك الشحنة .

(٣)

ويتجه الإبداع الآن ، بل الثقافة العربية كلها ، إلى منطقة النقيض مع ما رسخته القرون من رؤى أحادية للواقع والكون ، حيث يتم الانتقال إلى رؤى أكثر تشابكية وأكثر امتلاء وحيوية واتصالاً بواقع اجتماعى ينمو .

إن معركة العقل العربى الآن هى معركة السعى نحو البناء وليس مجرد الانسلاخ عن الماضى ؛ فالاكتفاء برفضه لن يمكننا من إعطاء أى معنى لوجودنا ، وإنما تلزم مجاوزة تلك الخطوة إلى ما هو أبعد من ذلك ؛ إلى المشاركة والإضافة الواعية لنضال الإنسان ضد التخلف والقبح ، والدخول إلى معترك العصرية والحداثة من خلال التساؤل والتجربة والحلم ، وليس من خلال المكتمل والجاهز ، والسعى إلى الهدم الذى يفضى إلى البناء . والإبداع فى خصوصيته إنما يتجادل مع كل الظواهر الاجتماعية والفكرية ؛ وبنيته المعقدة تشير بكل مفرداتها إلى بنية واقعنا المعقدة .

والقصيدة الآن بوصفها جزءا من الإبداع الجديد تسعى بأدواتها إلى التفاعل مع الواقع ؛ فهى تأخذ منه وتعطيه ، وتستنير بمعاناته وحركته ، كما تصبح عامل دفع له . فالقصيدة ليست مجرد معاناة الشاعر الفرد بل هى معاناة القوى الاجتماعية ، وصرخة فى الزمن الحاضر . ولقد أصبح على الشعراء أن يعملوا على تطوير أدواتهم الفنية التى هى سلاحهم ، والتى تحمل من خلال علاقاتها إشارات تعبر عن مواقفهم الاجتماعية الحقيقية . وهذا هو المضمون الذى تنادى به الحساسية الشعرية الجديدة على امتداد الوطن العربى : مجاوزة الواقع الذى يحدد مستقبله فى طريق الماضى ، أو يسحق وجوده فى طريق معاصرة الغير . إنها تنادى بالحرية فى مواجهة قيود المثالية والاكتمال المزيف ، وتنادى بالإبداع المتجدد تجدد الواقع ، وبمواجهة الفكر الجمالى الذى يصعد النموذج فوق الزمان والمكان . وهذا هو مضمونها الذى يفجره الطموح الإنسانى ذاته .

والقصيدة/المشروع هى القصيدة التى تعى قوانينها الداخلية التى هى بصورة أو بأخرى وجه لكل ما يدور فى خارجها ، وتعمل على تأسيس الكيان الشعرى الذى تتجادل فى داخله كل المستويات الفنية ، لتفضى إلى الحالة الشعرية بكل ما تملكه من قدرة على تطوير متلقيها واستجاباته لكل ما يدور حوله .

لم تعد اللغة الشعرية مجرد تصوير خارجى ، أو مجرد تعبير أحادى عن الذات ، بل أصبحت صراعاً يفجّر بين المستويات الثلاثة : الدلالية والتشكيلية والموسيقية ، أى محاولة لتوظيف كل إمكانات اللغة .

أما البناء الشعرى فلم يعد كذلك مجرد قالب جامد ، أو مجرد هروب من ذلك القالب ، بل صار تطويعاً لوعى التجربة المتبادل بين خارجها وداخلها ، حيث أخذ الشاعر يفيد من درامية تكثير الضمير ، وتكثير الزمن الشعرى ، ومن تعدد المنظورات ، والأغنية الداخلية ، واستخدام المونولوج ، والحوار والسيناريو ، والرصد ، والتضمين ، والقناع ، ومن تكثير الإمكانات الخارجية للبناء ، بتقطيع السطور ، ونثر الكلمات ، وتقسيم المقاطع وتداخلها ، وغير ذلك من وسائل تثرى العمل وتنقله من سكونيته وواحدية رؤيته ، إلى منطقة ثراء الدلالة الكلية . كل ذلك من خلال تضافر المستويات الشعرية فى مدى مفتوح ملىء بالإمكانات وتعدد الاحتمالات وتداخل المتضادات فى كل شعرى ديناميكى يخلق جسراً نشطاً بين المبدع والمتلقى .

والشاعر قاسم حداد يطرح تجربته لتسهم فى تلك المعركة بنصيب كبير . وتتميز تجربته بقدرتها على التطور بخطوات راسخة ، موازية لتطور التجربة الشعرية العربية الحديثة كلها فى مجمل خطوطها الرئيسية . وقد بدأت التجربة بديوانيه الأولين (البشارة ١٩٧٠) ، و(خروج رأس الحية من المدن الخائنة ١٩٧٢) ؛ ويغلب عليهما كل ما يغلب على البدايات من غنائية تكتفى من الواقع بإدانته ورفضه . وقصيدته (من أبجدية القرن العشرين العربى) فى ديوانه الأول هى — على سبيل المثال — صرخة احتجاج ، وشهادة على معاناة جيل عربى كامل ، أحاطت به ظروف محبطة على كل المستويات ، تقتل إنسانيته ، وتحارب قدراته ورغبته فى المشاركة فى صنع الواقع ، فلا يمتلك بإزائها سوى أن يحلم (لو بيدى أغير التاريخ — ص ١٤٧ — البشارة) .

كذلك تميزت التجربة الغنائية الأولى بكل ما تميزت به الإبداعات الغنائية العربية فى بداياتها من اللجوء إلى الأساطير بكل ما فيها من إيحاءات البطولة الخارقة : سيزيف — شهرزاد — بنلوب — عنترة — . . . إلخ .

وكذلك امتلأت برموز الكفاح ضد الاستعمار : جيفارا — فيتنام — فلسطين ، كما برزت ملامح الواقع الصغير للشاعر : ثوب والدته المرفوف فوق هامة البيت — لحن الهولو — النخيل — السكنة — الصعكير — إلخ . . .

ثم تنتقل التجربة إلى ما بعد الغنائية الأولى فى دواوينه (الدم الثانى ١٩٧٥) ، و (قلب الحب ١٩٨٠) ، و (القيامة ١٩٨٠) ، حيث تتحول الأنا الذاتية تدريجياً إلى الأنا الموضوعية ، ويبدأ البناء فى التراكب والاغتناء ، وتصبح اللغة أكثر قدرة على تفجير مكنوناتها ، فتخلق صورة شعرية جديدة ، تجاوز قواعد البلاغة القديمة من أجل

مزيد من التفاعل بين أطرافها ، وتخلق موسيقى جديدة ، تتشكل فى نسق أكثر هارمونية وشمولية ، وأكثر عناقاً للتجربة .

وفى ديوان (انتباهات ١٩٨٢) يكون الشاعر قد وصل إلى أعلى قدراته فى استخدام (القناع) الذى هو رمز ثلاثى بين الشاعر ، وشخصية تاريخية يختارها ، والوسيط بينهما . وذلك أسلوب فنى معاصر ، استشرى فى الحركة الشعرية الجديدة ، لما له من قدرة على دفع العمل الفنى إلى الاحتكاك بالتراث احتكاكاً فعالاً وإيجابيا ، دون الارتماء الأعمى فيه تحت سطوة جاذبيته وشموخه ، أو فى المقابل دون رفضه رفضاً قطعياً . أما تجربته الأخيرة فى ديوانه (شظايا ١٩٨٣) فتجربة مختلفة عما سبقها ؛ فالديوان قصيدة واحدة طويلة ، ذات معمار معقد ، يتكون من ١٦٦ قصيدة قصيرة شديدة التنوع ، تعتمد تقنية الصدمة والتوتير الجمالى لمتلقيها ، وتفيد فى الوقت نفسه من غنائية الشعر العربى . ومن خلال هذين البعدين تنبع خصوصيتها ومذاقها الذى يشى بامتلاء العالم وتشابكه المعقد ، وبدوران معطياته فى أفلاك متداخلة سريعة الحركة .

لقد خطت تجربة قاسم خطوة جديدة يجسدها ذلك النمط الشعرى الذى تتضافر فيه المتناقضات لتصنع تجربة مميزة ذات طبيعة تجادلية : اللعب مع الجد ؛ التخطيطات مع التأسيسات ؛ العصرى النابض بحداثته مع القديم التليد ؛ المادى المفرط فى حسيته مع الميتافيزيقى الضارب فى غيبيته ، بحيث شكلت هذه الأضفورات فى النهاية صرخة متعددة الروافد ، يرفض من خلالها الشاعر إلا أن يجمع بين ما لايجتمع ، ويحاول أن يجاوز المكتمل ويجعل منه مجرد طرف فى صراع أضداد عالمه الكثيف .

فإذا ما تابعنا المستوى البنائى عند الشاعر وجدنا أن استخدامه الضمير والزمن الشعرى يؤكد الحضور الإنسانى القوى ؛ فالضمائر تتخلى عن ذاتيتها ؛ وهناك معطيات عديدة توجه النهر الشعرى للحظة الآنية . وكذلك فالتنويع البنائى يتيح تعدداً فى المنظورات والأصوات الرئيسية ، كما يبرز المونولوج الداخلى التوتر الذاتى ، ويتيح فرصة إثراء علاقة الشاعر بما يحيط به ، أما استخدام القناع بوجهيه التراثى والشعبى فيعكس التفاعل الخلاق بين الحاضر والماضى ، مفضيا إلى نظرة مستقبلية ناضجة .

أما الاستخدام الرمزى فقد غلبت عليه معطيات التراث القديم ، ثم معطيات الواقع الخليجى وملامحه المميزة .

ويستخدم الشاعر أسلوب التضاد ، والمرآتية ، وهى استخدام رمز المرآة الذى يعطى التعددية والكثرة ، والذى يتيح للشاعر المعاصر الفرصة ليعبر عن معاناته المتعددة الروافد والمستويات .

وكذلك يمكننا أن نتابع إجراءات الشاعر فى الهندسة الخارجية للبناء الشعرى . والمسألة محكومة عنده بقانون ينبع أساساً من داخل التجربة ووفقا لمنطقها الخاص . ومن حيث طول القصيدة يركز الشاعر - لأول مرة - على القصيدة شديدة القصر « الميكروقصيدة » ، أو « القصيدة الومضة » ؛ وهى ممارسة صعبة وجديدة فى تجربته الشعرية ، تحتاج إلى حيل فنية خاصة لكى تتمكن من أفراغ شحنتها .

وإذا انتقلنا إلى شكل المقاطع وشكل السطر الشعرى ، أحسسنا باحتفاء الشاعر بإدخال القيم البصرية إلى عالم التجربة ، لمزيد من تأكيد ماديتها ، وليعمل استدعاء العين إلى جوار الحواس الأخرى على مزيد من تعميق عملية التفاعل بين المبدع والمتلقى ، بحيث تكون للمكان مشاركة جدلية مع الزمان ، بعد أن كان الصوت - الزمن هو المسيطروحده على القصيدة التقليدية .

وإذا تابعنا المستوى اللغوى عند الشاعر بأبعاده الثلاثة : الدلالى والتشكيلى والموسيقى ، وجدنا أن اللغة عنده - دلالياً - تفيد من الحركة النحوية ومن المستوى الإيحائى للألفاظ كذلك بشكل واع . وفى البعد التشكيلى يفيد الشاعر من إمكانات الصورة التقليدية بتنويعاتها ، حتى يصل إلى التراكيب التفاعلية التى تهدم مفهوم الصورة التقليدى ، مبرزاً أكثر الوجوه الإبداعية أهمية فى تجربته ، عندما يجعل الصورة تستمد جذورها ومعطياتها من الواقعين الخارجى والنفسى ، وإن كانت لا تحدد تلك المعطيات ، بل تدخلها فى علاقات متنامية على الدوام .

وفى البعد الموسيقى للغة ينقلنا الشاعر من المستوى الضيق المحدود ، مستوى الوزن الشعرى ، إلى مستوى أكثر شمولية ، يتمثل فى الإيقاع الذى يلم شكل العمل الفنى برمته .

أ - اللغة :

يقول الشاعر « لغتى ملطخة بى ـولا تفسرن القواميس » ، (ص ١٢٩) . وهو يقصد ذلك التفاعل الذى يدمج اللغة فى الواقع أو فى دوامة حركته التداخلية ، ويعبر عن عجز الاستتباب اللغوى عن أن يحتمل معاناته وعالمه الشعرى المتفجر الذى انفلت من الجاهز المغلق . وعندما يقول أيضا : « أدخلت الحروف فى فوضاى » (ص ٦) فإنه يقصد المعنى ذاته من حيث إن الشاعر يطوع اللغة ولا تطوعه اللغة ، ويخترق الاستقرار والثبات ، ويندفع إلى خارج نفسه ؛ إلى خارج القوقعة العظمية الغليظة .

ولقد أفاد الشاعر من روح القوانين الأساسية للنحو العربى ، ولكنه خلق منها موضوعات فنية يحكمها منطق فنى يخص تجربته الشعرية . ومن ثم كانت للحركات اللغوية : السكون ، والضمة ، والفتحة ، والكسرة ، والمد ، مشاركة واضحة فى صلب العملية التشكيلية ؛ فمن الملاحظة الأولى لأكثر من تسعين فى المائة من قصائد الديوان نكتشف أنها تنتهى جميعاً بكلمة ساكنة الآخر . وأيضاً فإن الشاعر يستخدم السكون فى عمل وقفات صامتة تتجدد فى نهاية كل سطر فى عدد من القصائد (انظر قصيدة : « ذاكرة كل ذلك ») . وانتهاء القصيدة أو الشطر الشعرى بكلمة ساكنة الآخر يجعل لها طبيعة التأمل العميق . والتسكين فى العربية يمتلك فلسفة الشمولية ؛ فهو أصل كل الحركات .

كذلك فإن الحروف الممدودة تعطينا شعورا بالملل ، وبالطول ، وبالأسى ؛ ففى قصيدة (الذبائح) التى هى مناجاة من الشاعر لأصدقائه لكى يتحسسوا مواضع الألم العميقة فى نفسه ، اتسقت هذه المناجاة الحزينة مع استمرار الحروف الممدودة فى عشر كلمات تشكل المقطع التالى :

واعصروها بأيديكم
وعبثوا قنانيها رصوها

وعتقوها طويلا
واصبروا عليها اصبروا (ص ١٠٠)

وكذلك يزداد الشعور الحزين عمقا من خلال الحروف الممدودة فى قصيدة (تاريخ) ، التى تتكون من مجرد سطرين متتاليين ، فتمنحنا الكلمة الممدودة « كانوا » إحساساً بطول التاريخ وامتداده ، حيث تحول إلى مقبرة قديمة مقبضة ، تدفع الشاعر إلى أن يولول من خلال الواوين الممدودتين :

الذين كانوا
كانوا . (ص ٢٩)

أما من ناحية البنيان الصرفى ، والاشتقاق الخلاق الذى تفرزه التجربة ، فقد خاضت اللغة مغامرة وجدت نفسها مضطرة إليها . على أن خروج الشاعر المبدع على قوانين النحو والصرف لا يعنى أنه ينسفها ، بل يعنى التخليق التدريجى منها . وعلينا أن نراقب الأفعال الآتية : [دوزنى الكون ـ ص ١٧] ، [تظل مرعوشة تنتفض ، وترهش ـ ص ٢٤] ، [يستسلم و يسارر الطريق ـ ص ٣٣] . [سنفضفض القدم العارية بتراب السماء ـ ص ١٣٠] ، [هو الماء يهشل بالسرج ضمضمت ـ ص ١٤٩] ، [يتضحضح وهم يشرعون القلب به ـ ص ٦٧] ، [وأوشك الوضوح أن يتغمض ـ ص ٦٧] ، [سكرت و تعتعت ـ ص ٩٩] .

فالشاعر هنا يلجأ إلى إعادة ترتيب البناء الداخلى للكلمة ، ويلجأ إلى البعيد دون المألوف ، معبراً عن الميل إلى مزاج فنى مغاير ، يفيد فى الوقت نفسه من التأثير الذى قد يحدث إيحاء صوتياً مليئاً بالحركة ، من مثل « ترهش » ، « يهشل » ، أو إيحاء بالضعف والتهدم الداخلى ، من مثل « يتضحضح » و « تعتعت » .

كما يستخدم الشاعر الخاصة الإيحائية للفظ بحساسية دقيقة عندما يفيد من مفردات اللغة القرآنية فى قصيدة : « الدخول الملكى » ، أو مفردات من التراث العربى الإسلامى والصوفى ، أو يستخدم لغة شبيهة بسجع الكهان أو تراتيل « ساحرات شيكسبير » ، على نحو ما فى النموذج التالى ، جاعلا السيف حجاباً تكمن فيه أسباب القوة والانهيار معا :

قلت للسيف
إيها المهيمن
سليل الخواضع والخواشع
مستبطن الخنوع والخوف والخديعة
خليل الخوارج والدواخل
مستنفر الوعول والصافنات
وارث الدم والسبايا
واهب الذبح والفتح ـ (ص ٦٩)

ويعمل الشاعر على تأكيد حضور الذات بقوة من خلال استخدام الضمير [أنا] من جهة ، ومن خلال استخدام الفعل المضارع من جهة أخرى .

ونلاحظ أنه إذا وردت أفعال تنتمى إلى الماضى والأمر فإن الضمائر تتصل بغير الأنا ، فالماضى فى النموذج التالى يعود الضمير فيه إلى [هم] ، والأمر يعود الضمير فيه إلى [هى] :

● دخل الملوك دخلوا
دخلوا دخلوا دخلوا ـ (ص ٤٩)

● اعطوها بكاء
اسعفوها لكى تصبر علىّ
فإنى أمعن فى التيه ـ (ص ٢١)

ونلاحظ فى السطر الأخير أنه بمجرد دخول ذات الشاعر انقلب زمن الفعل إلى المضارعة .

ب ـ الصورة الشعرية :

والصورة الشعرية هى نتيجة للتفاعل اللغوى . ويخلق قاسم تراكيب صورية تخص تجربته ، وتعبر عن حساسية خاصة فى التعامل مع اللغة ، وفهم دقيق لإمكاناتها .

يستخدم الشاعر كلمة معرّفة فى أول كل سطر هى بمثابة صورة جزئية ، فيوحد من خلال التعريف بـ (ال) بين الغيم والشجرة والرمل بوصفها أجزاء من الطبيعة من جهة ، والجرح بما هو ألم جسدى ونفسى من جهة أخرى ، فيمتزج الخارج بالداخل فى خضم الصورة الكلية :

الغيم يقرأ المطر
الشجرة تحاور الريح
الرمل يحزم البحر ويزنّر السواحل
الجرح يصادق النصل بغتةً
لكنه يفهم (ص ٩١)

ويواصل الشاعر تقديم وجهه الإبداعى الأكثر أهمية من خلال الصورة التفاعلية التى تهدم قوانين التركيب اللغوية التقليدية لتبقى فهمها الخصوصى لطبيعة الصورة التى تخلقها التجربة وتتبادل معها الفعالية ؛ فالصورة فى تجربة الشاعر ترتد جذورها الأولى إلى الواقعين الخارجى والنفسى ، ولكنها لا تحدد هذه الجذور والمعطيات بل تمنحها دلالات أكثر عمقاً وشمولية فى سياق نمو العلاقات الفنية داخل النص .

أنفر من الدرس
وزرافة الوعظ
وألجأ . (ص ٢٨) .

والسطر الثانى فى هذا المقطع يثير فينا الانتباه إلى هاتين الكلمتين : الزرافة ـ الوعظ ؛ فقد فقدت كل منها معناها المحدد القاموسى ، فهذه ليست الزرافة الحيوان ، وذلك ليس الوعظ النصح ، والكلمتان خلقتا معنى جديداً ، لقد تمنطت كل كلمة بالأخرى ، الزرافة قد تعطى غباء الحيوان ، والزركشة الخارجية ، وسرعة الحركة الهوجاء الطائشة ، والوعظ يعطى التقنين ، والقوانين ، والتاريخ الجامد ، وامتزاج الكلمتين يعطى ذلك الاحساس العنيف بالرفض والمقاطعة .

وهكذا تكون قدرة الشاعر على إيجاد التجانس والتفاعل الخلاق من خلال المتناقض والمتباين ، فيفضى بذلك إلى الطزاجة ، ويعمل على إعادة إنتاج اللغة . عندئذ يمكننا أن نرى لوناً لم تره عيوننا التى لا ترى سوى ألوان المنشور السبعة ، فنبصر « الظلام الأبيض » (ص ١١٩) ، وكذلك يصبح هناك صليل للجسد (ص ٩٦) ، وغفوة للعشب (ص ١٥٧) . وهناك كذلك استخدام خاص لأدوات البلاغة التقليدية ؛ فإذا راقبنا أداة التشبيه « مثل » فى النموذج التالى وجدنا أنها وضعت بين متناقضين وليس متشابهين ، على نحو يلغى قيمتها التشبيهية ، ويصنع من الطرفين المتناقضين نسيجا ذا طبيعة خاصة :

وأهرق صمتى مثل ناقوس مجنون . (ص ٥٦) .

ج ـ الموسيقى :

والموسيقى فى ديوان « شظايا » تتنوع فى أشكال مختلفة ، بدءا من اعتماد فكرة الوزن حتى الاندياح الهارمونى ـ إن صح التشبيه ـ موزعا بطريقة محسوبة ، تصدر من داخل المتطلبات الجمالية للتجربة ، ومعانقا كل المستويات الأخرى ، وساعيا للكشف عن مغزى الارتباط بين رنين الإشارات الموسيقية والنشاط اللغوى بشكل عام .

وأول المستويات الموسيقية فى « شظايا » هو اعتماد الوزن التفعيلى . وأولى الملاحظات على التفعيلة هو أن القصائد والمقاطع الموزونة كلها تأتى فى التفاعيل : « فعولن ، فاعلن ، متفاعلن » ؛ وهى الأقرب إلى النثر ، حيث تتيح حرية موسيقية ، وإيقاعات قريبة من إيقاعات الكلام العادى .

ونلاحظ هنا اختفاء تفعيلة مثل « مفاعيلن » الراقصة من الديوان كله . وهذا يبرهن على محاولة الشاعر أن يجاوز قيم التطريب ، والاهتزاز الموسيقى التقليدى . وكذلك تندر تفعيلة « فاعلاتن » الممتدة ، التى تسمح بالتأمل الرومانسى والتطريب أيضا . ومن بحر المتقارب وتفعيلته « فعولن » نجد قصيدة كاملة هى « الفخ » ـ (ص ١٤٩) . وقد ناسبها هذا البحر من باب مطابقته للحركة فى القصيدة ، التى تبدأ وتنتهى بمعنى التجديف . ولما كانت القصيدة كلها مجرد مقطع فى القصيدة الكبيرة التى هي الديوان ، فقد كان الالتزام الصارم بالوزن فيها تنويعاً فى النظام الموسيقى الشامل .

وكذلك هناك قصيدة قصيرة هى«زيون»(ص٣٨) ، أتت فى بحر المتدارك ، واستنفدت كل تفاعيله المحتملة (فاعلن ، فعْلن ، فعِلن . . الخ) . وقد استخدمت كل هذه التفاعيل منفصلة فى قصائد كثيرة ، ولكنها اجتمعت هنا كلها فى صورة مكثفة فى قصيدة قصيرة ، على نحو جعلها ملمحاً مميزاً .

وآخر القصائد الثلاث الموزونة فى البحور التقليدية هى قصيدة « إذا » ـ (ص ٧٢) ؛ وقد جاءت فى شبه تفعيلة (متفاعلن) ، حيث هربت أجزاء كثيرة فى القصيدة من صرامة البناء التفعيلى .

أما ثانى المستويات الموسيقية فهو المستوى الذى تمتزج فيه الأوزان أو التفاعيل التقليدية على نحو يشكل موسيقية جديدة على الأذن العربية .

ونستطيع أن نتابع نموذجاً يعتمد على التفعيلة بشكل غير تام ، حيث تتخلل « فعولن » السطور فتملأ بعضها ، وتكتفى بجزء من بعضها الآخر ، فيمتزج المتقارب عندئذ بالنثر ؛ وهى تجربة تعد من أخص تجارب « شظايا » الموسيقية .

وفى المستوى الموسيقى الثانى نعرض لعدد من التجارب الموسيقية والصوتية التى تتخلل الكتابة النثرية ، التى تشكل معظم ديوان شظايا ، حيث يتم التخلى تماماً عن النظام التفعيلى ، ويكون الاعتماد على قيم موسيقية تنبع من الإيقاع الشامل للتجربة .

فى هذا المستوى يمكن أن نتعرف ظاهرة التكرار الصوتى ، الذى هو بمثابة إلحاح على القيمة الصوتية ، وتفجير مرتكزات موسيقية جديدة . والتكرار فى « شظايا » يعمل على تأكيد الجانب الغنائى فى القصيدة الجديدة ؛ ذلك الجانب الذى لا تستطيع أن تلغيه تماماً ، كما أنها لا تستطيع أن تعتمد عليه كلية فيفقدها شخصيتها وإضافتها المتميزة . فالجانب الغنائى إذن جزء من الضفيرة العامة ، كما أن للتكرار مغزى آخر يخدم الرؤ ية الكلية للتجربة ، من حيث التعبير عن الرغبة فى الامتلاك ، واحتواء أشياء العالم ، وإعادة العلاقة الحميمة بها ، والحضور القوى فيها .

فى إحدى القصائد فى بداية الديوان يكرر الشاعر كاف الملكية على النحو التالى :

فتلك القوافل التى
تملأ الأفق لك
لك لك لك
لك (ص ١٤)

وفى إحدى القصائد التى ينتهى عندها الديوان يقول :

ويفتح نوافذ لى
لى لى
لى (ص ١٥٣)

و (لك) هنا تساوى (لى) لولا أن الأولى كانت فى قصيدة القناع تخاطب فارساً من التراث ، والثانية جاءت فى قصيدة المناجاة الذاتية ؛ فالشاعر يبدأ الديوان بفتح ذلك القوس الامتلاكى ولا يغلقه إلا فى نهاية الديوان ، بعد أن يكون الحيز الشعرى قد أسهم فى تأكيد فكرة الامتلاك من خلال عدة أساليب .

وفى قصيدة (ولوج ـ ص ٧١) يأخذ التكرار قيمته من كون القصيدة ومضة مكثفة تتكون من جملة متكررة ، فى قلبها مساحة فارغة :

أملك الآن أن احتفى بالكتابة

أملك الآن أن أحتفى .

والفراغ الأبيض بين السطرين الشعريين هنا يمثل جزءاً أساسيا فى بناء القصيدة . ونلاحظ أنه عند تكرار الجملة حذفت كلمة (بالكتابة) ليؤكد الشاعر معنى توسيع الامتلاك لمزيد من تكثيف الحالة التى بدأت بفرح الشاعر واكتشافه الإمكانية الإيجابية ، بإزاء

الفـراغ والهشيم والإحباط الـذى يجسـده الفـراغ الأبيض ، ثم يتكرر البيت بعد حذف الكلمة الأخيرة منه ، لتتسع الرؤية .

إن ظاهـرة تكـرار كلمة بعينها تنتشر فى الديـوان كله ، لتسهم فى حالة النجوى التى يبثها الشـاعر من خـلال قصائـده ؛ كما أن هـذا التكرار يمنح الكثير من ثراء الدلالة ، من حيث إن الكلمة المكررة تبدأ فى كل مرة فى الانحراف عن معناها لتؤدى دوراً جديـداً فى خدمـة المضمون الذى يريد الشاعر توصيله ، مثلما رأينا فى النموذج السابق ، عندما تكررت كلمة (أملك) ؛ فهى فى المرة الأولى كانت أقل دلالة ، وفى الثـانيـة كـانت أوسـع ؛ ففـى العبـارة الأولى كـان الاحتفـاء مقصوراً على الكتابة ، فى حين أن احتفاءه فى العبارة الثانية كان شاملاً وكلياً . ونستطيع متابعة المزيد من النماذج التى تتكرر فيها الكلمة ، بكل ما يملكه هذا التكرار من قيم موسيقية ودلالية :

- **فيطلع العوسج باسقاً**
  باسقاً
  باسقاً (ص ٨٧)
- **يمزج صبر القواقع**
  بالرمل والرمل والرمل
  الرمل فى السرج (ص ١٤١)
- **ترنحت فى حمرتى ثم**

جدفت

جدفت

جدفت

جدفت (ص ١٥١)

كما يقدم الشاعر تجارب أخرى يتم التركيز فيها على تكرار حرفين متجاورين ، على نحو يضفى على المستوى الصوتى تناغماً ذا طبيعة خاصة :

وللبندقية كعب يكتمل بالاتكاء [ص ٥٤]

إن (التاء) فى آخر كلمة (للبندقية) ، مع (كاف) كلمة (كعب) ، يتكرران فى (يكتمل) وفى (الاتكاء) . ونلاحظ قدرة هذين الحرفين على تجسيم صوت الطلقة من جهة ، كما أنهما يلتحمان بالبناء الصوتى للمقطع كله .

ولعلنا نذكر بيتاً للشاعر العربى القديم ، جسد فيه جمال الربيع ، حين تحدث عن غناء الطيور فى شطرة مليئة بحرف الصـاد ، الذى يحدث صوتاً يشبه الصفير ، فكان العناق بين المعنى الـذى يريـد أن يوصله الشاعر والصوت الذى يصدر عن الكلمات كما لو كانت هناك موسيقى تصويرية خلفية :

جاء الربيع بزهره المتسلل والغصن يرقص من صفير البلبل

ولننظر إلى تكرار الفاء مع حروف مد مختلفة فى المقطع (ص ٦٠) :

أدخلت الحروف فى فوضاى
وفوضتها أمرى
وفاضت روح الحرف فى روحى

(الفـاء) مع حـروف المد واللين فى هـذا المقطع تمنحنـا الشعور بالامتداد ، وتصبح خلفية لصوت الرياح والتأمل والتجربة الطويلة . ويمكننا أن نلاحظ ـ كذلك ـ انتشار حرفى (القاف والعين) فى النموذج التالى ؛ وهما يوحيان بغرغرة الفقاقيع البحرية كما لو كان الشاعر يريد أن يشيع جواً بحرياً ، مطوعاً الموسيقى الصوتية لخدمته :

فيدخل البحر فى الأروقة
أصفر من غرغرة القواقع
مخنوقة
حتى لكأنه لا يكفى قبعة (ص ١١٣)

كما أن التكرار قد يأخذ نظاماً تداخلياً على مدى قصيدة كاملة ، وفى قصيدة « اعتراضات القصيدة » ــ (ص ٣٩) نقرأ :

لا أنا ذاكرة الناس
ولا غيمة تسكن الجبل
أنا المحو
المحو والتناسى
حيث ينفى هواى
هواى
يغفو على صحوة الناس
أغفو
ولا أتذكر

وإذا جردنا القصيدة من الكلمات غـير المكررة فيمكننـا أن نلمح ترتيبا بنائياً خاصاً تنتظم فيه معطيات القصيدة :

لا النافية
المحو
المحو
هواى هواى
أغفو
أغفو
لا النافية

حيث يبرز نسق هندسى تجريبى ، تبدأ القصيدة فيه وتنتهى بلا النافية ، التى تصنع إطارا للقصيدة ، وتأخذ (هواى ، هواى) مكان القلب أو المركز من القصيدة ، يسبقها تكرار (المحو) ، ويليها تكرار (أغفو) .

والقصيدة بذلك تصبح أشبه بالمخمس الزخرفى العربى فى لغة الفن التشكيلى ، حيث يتمثل منطق الفن العربى التجريدى ، الذى تنتهى وحدته البنائية من حيث تبدأ . ووفقا لهذا المنطق الهندسى أيضاً يتم توزيع أفعال الأمر فى مكان آخر بشكل دقيق ، فتأتى متراكبة بعضها فوق بعضها ، ويتلو كـلاً منها متعلق . أمـا الفعلان الأول والأخـير فيليهما فعلا أمر إضافيـان ، فتصبح المجمـوعة كلها أشبه بفـاصلة موسيقية شـديـدة الانتـظام ، أو نشيـد داخـل فى قلب التـوزيعـة الأوركسترالية . [انظر ص ١٠٠] :

وعبثوا قنانيها ورصوها
وعتقوها طويلاً
واصبروا عليها اصبروا

كما يبتكر الشاعر طريقة جديدة فى التقفية ، فنجد أن حركة الحرف الأخير نفسها تختلف ما بين الضم والكسر والسكون ، فيحدث لذلك نوع من التداخل المتقطع ، تداخل بتكرار الحرف ذاته وانقطاع بتغيير حركته . وهذا التوتر الذى ينتج عن هذه الحالة يكون متسقاً مع المعنى الذى يفضى إليه المضمون الشعرى :

النومُ
فى النومِ
تبكى فى النوم
ما الذى جعل الطفلة تبكى
فى النوم
ولا تحلم (ص ٣٨)

وحروف المد فى التجربة الصوتية فى ديوان «شظايا» لها شأن كبير . وفى قصيدة « تكوين » ـ (ص ٤٠) يحاول الشاعر بشكل ذكى أن يوازن بين قصر القصيدة الشديد ـ فهى تتكون من كلمتين ـ و الصوت الممتد الذى تطلقه حروف المد ، وكانت الحروف الممدودة هى الحل الأنسب لتلك المعادلة ، فالحرف الممدود هنا يخلق إيحاء بالعمق ، وخصوصاً أن القصيدة تطمح إلى أن تقول الكثير من خلال كثافتها الشديدة ، فهى تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة ، وعن علاقة المادى بالمعنوى ، وتعطى دلالات متعددة بين انحناء المعاناة ، والحنو رمز العطاء :

أنحنى
لأحنو

وفى مقطع آخر يلبس المد ثوب القافية ، فيحدث نوعاً من التداخل بين المسألتين . والمد هنا ـ موسيقيا ـ هو أنسب شكل لإنهاء السطر الشعرى ، لأنه يشيع حس المناجاة الذى تعاونت بقية المستويات الشعرية على خلقه .

أهيم ياأمى
أحلم أن أكون شاعرا
أمزج العناصر وأزهزه لها
أناقضها ، أآلفها
وأبنى جسوراً مكتظة
لا لأحد فسحة عليها
ياأمى
متى أصير شاعراً ؟
متى ؟

د ـ التجربة :

وتجربة الشاعر فى هذا الديوان تسعى لأن تتيح للحضور الذاتى مساحة واسعة . لذا فهى تميل إلى المونولوج أكثر من ميلها إلى الديالوج . وينتشر ذلك الحس فى القصائد متيحاً فرصاً للتوتر الذاتى الذى يثرى النص ويعيد ترتيب علاقة الشاعر بالواقع المحيط به ، من خلال شحنة التفاعل بين الأنا الصغيرة والأنا الكبيرة الجماعية . ولنتابع واحدة من الممارسات المونولوجية عن طريق استخدام فعل القول (قلت) :

- قلت أزوج الموج بالذخائر
  لجأت إلى البحر
  ولكننى وحيد على السواحل
  والقوارب مفقودة
  مرصودة للتجارة والخوف (ص ٣٤)
- قلت للسيف
  أيها المهمين (ص ٦٩)
- قل عن الرؤية
  عن وعدها (ص ٧٧)
- قلت يأصدقائى الذين فى الاحتمال
  البسوا أظافر الضبع
  وهيئة الذئب
  وتعالوا (ص ١٥٣) إلخ . .

كما قد تأخذ النجوى صيغة الاستفهام ، فتبدو كما لو كانت تحدياً نبيلاً :

- من يقدر أن ينازل
  قصيدة لا تنهزم ؟ (ص ٩٣)
- من يحاور
  لغة الماء فى وحشة المدينة ؟
  من يحاور ؟ (ص ٤١)
- من يعدل الكون ويهندس المجرة ؟ (ص ٦٠)
- من رأى بحراً ضيقاً مثل هذا ؟ (ص ١١٢)
- من يقمع الجنس المحايد فينا ؟ (ص ١٥٢)
- من لى ؟
  من لى ؟
  من لى ؟ (ص ١٥٥)

هـ ـ الأسلوب :

يغلب لدى الشاعر أسلوب رصد الأشياء ، واستخدام حروف العطف على نحو تراكمى متكرر . وينطوى هذا على قيمة تأملية ، تولدت من المعانى الأساسية فى تجربة الشاعر ، ومنها الرغبة فى إعادة امتلاك الأشياء ، وإعادة تقويمها والإيحاء بذلك الثقل الذى يقع على كاهل الإنسان المعاصر ، مترسبا من مراحل التاريخ العربى المختلفة . وها هى ذى مائدته مفتوحة لكل القوى المتمردة ، التى حركت ذلك التاريخ ، فهو يريد أن يكون امتداداً واعياً لجذور الرفض العربى . يقول فى قصيدة « عشاء المحبة » :

. . . . . . لعابرى السبيل
للصعاليك والزنج والخوارج والدراويش
واللصوص
والمتصوفة والقرامطة والقراصنة (ص ٧٣)

وهو كذلك يرى في السيف احتمالاته ومعانيه المتعددة ، التي أسهمت بأدوار متناقضة في صنع الحياة العربية ، فيخاطب السيف (المهيمن) بأنه :

سليل الخواضع والخواشع
مستبطن الخنوع والخوف والخديعة
خليل الخوارج والدواخل
مستنفر الوعول والصافنات
وارث الدم والسبايا
واهب الذبح والفتح . (ص ٦٩)

غير أن الأسلوب الشائع لهذا الرصد يعتمد على استخدام ثلاث مفردات متتالية ، أو ثلاثة معطيات متتالية ؛ وهو أسلوب مستفيض في كثير من قصائد الديوان :

- معي الماء والنبات والآيات . (ص ٦٤)
- تحسسوا الصارية والطقس والمناخ . (ص ٩٦)
- ولها نخل وخيول وزعفران . (ص ١٠١)
- والشعر أجنحة وأفق وحنين . (ص ١٠٢)
- ويهديك خواتم وأختاماً وخوذاً . (ص ١٠٥)
- للحروف ضد القواميس والنحو والصرف . (ص ١٢٤)
- وحدنا الخشبة والخرقة والخرافة . (ص ١٣١)
- بوسعهم أن يمنعوا القهوة والنوافذ والدفاتر . (ص ١٤٧)
- بوسعهم أن يسيجوا الأشجار والنهر والأساطير. (ص ١٤٧) .
- يبحث عن سرير وعن قهوة وسيف لا يعرف الوهن . (ص ١٣٧)
- أدخل أدراج الرياح
  والأغنية والسعال الصديق . (ص ١٣٩)

ومن وراء ذلك الأسلوب نستشعر مزايا عدة ؛ منها ما هو بنائي ؛ ومنها ما هو موسيقي يلفتنا إلى الإيقاع ، كما يحدث في بداية المسرحية التقليدية عندما نستمع إلى ثلاث طرقات ؛ ومنها ما هو معنوي ؛ إذ يظل المعطوف والمعطوف عليه في حالة قلقة يحسمها العنصر الثالث المعطوف أيضا .

وقد وصف علماء الأدب الشعبي هذه الظاهرة وفسروها ، حيث احتفت بها الأساطير القديمة والمعتقدات الشعبية . فعمر الإنسان (ولادة ـ حياة ـ موت) . ويقولون في المثل الشعبي (التالتة تابتة) . وبطل الحكاية الشعبية في ممارسته لطقس الخروج يخير بين ثلاث طرق ؛ وهكذا . وهذه الثلاثية المنتشرة في أساليب قاسم التعبيرية التي تعانق سمة مهمة من سمات الأدب الشعبي ، تتحول إلى قانون بنائي ، فنلاحظ تكرار الاسم المجرور باللام في هذا المقطع :

لست للنشيد
لكن للشارد من عتمة القبيلة
للخيل وهي تحرن (ص ١٢٣)

وكذلك تكرار فعل الموت ومصدره :

كأن لم يطق الموت بلا موت
فمات (ص ١٢٧)

وأيضا تكرار الفعل المضارع :

أفراسه تتدافع في نشيج
تشج السواحل
وتقلع المراسي
أفراسه . (ص ١٤٠)

وكذلك :

بذاكرة الكلاب المخلصة
برعونة الوعول
وسياسة الثعالب (ص ١٥٤)

وهنا يتكرر فعل الأمر ثلاث مرات :

فاسترجعي وأرجعي
واستعيدي عنصر المذابحة . (ص ١٦٣)

كما أن هناك قصيدة هي قصيدة « الرمح » تتكون من مقطعين ، كل منها يتشكل في تركيبة ثلاثية :

(أ)
برته الأيام
نحيل رهيف مشحوذ

(ب)
انظروا إلى هذا النصل
كم هو باسل بارق
وينتظر

والشكل الخارجي للقصيدة في ديوان « شظايا » ينقسم عموما إلى ثلاثة أنواع :

أولاً القصيدة المتوسطة الطول ، وثانياً القصيدة القصيرة ، وثالثاً القصيدة الشديدة القصر (الومضة) ؛ وهي تجربة جديدة في إنتاج قاسم كله ، حيث تتكون القصيدة من سطرين أو ثلاثة .

وتجربة القصيدة الومضة تلك ، أو (الميكرو قصيدة) كما سماها ناقد قبلاً ، هي قصيدة قليلة الانتشار في الإنتاج الشعري العربي بعامة . ولعل أدونيس هو أشهر من كتبها . وهي قصيدة جديدة على الأذن العربية التقليدية ، التي لا تطرب إلا للتناغمات الصوتية الممتدة



والمتساوية الأطوال ، فى حين تتسق القصيدة الوامضة تلك مع روح التكثيف والمفاجأة والدهشة ، التى تتسم بها الحداثة الشعرية .
وتسلك قصيدة الومضة عند قاسم حداد خمسة مسالك :
١ ـ التكرار . ٢ ـ التضاد . ٣ ـ التساؤل . ٤ ـ المونولوج القصير أو المناجاة الذاتية قصيرة المدى . ٥ ـ الصيغة الإخبارية .

والأسلوب الأول (التكرار) يتضمن معنى الإلحاح والتثبت ؛ منها هى ذى النبوءة تتكرر ، والتاريخ يطرح قانونه ؛ والشاعر بإزاء كل الإحباطات يمتلك ما يحتفى به ، ويدفعه إلى الاستمرار :

يقول فى قصيدة « المسيح الثانى بعد الميلاد » (ص ٣)

- **أيضاً**
سأموت أيضا .

- **أما قصيدة « تاريخ » ـ (ص ٢٩) فتقول :**
الذين كانوا
كانوا .

- **وقصيدة « ولوج » ـ (ص ٧١) تقول :**
أملك الآن أن أحتفى بالكتابة
أملك الآن أن أحتفى .

والأسلوب الثانى فى قصيدة الومضة هو التضاد ، بما يشيعه من مفارقات وسخرية ؛ فالضحك والموت سيان ؛ وها هم أولاء المفرغون سوى من القوالب يشعلون معاركهم المزيفة ، إلخ :
تقول قصيدة « الفرح الأول » ـ (ص ٦٣) :

ضحك
لأنه مات

وتقول قصيدة « لغة » ـ (ص ٧٦) :

فعل ناقص
ونحاة الكوفة
يستبسلون .

أما التساؤل بوصفه أسلوباً ثالثا فهو وسيلة تدفع بالمتلقى إلى الاشتراك فى القصيدة ، وإعادة التفكير بإزاء ما يحيط بنا من إجابات جاهزة مستقرة . والشاعر يتساءل عن موضع لقدمه فى هذه الأرض الرجراجة التى لا تمنحه شبراً ؛ فهى مغلقة فى وجهه مثل آلهة الحب التى رفضت أن تمنح الشاعر البابلى القديم خصوبتها . وكذلك يتساءل الشاعر فى قصيدته التى هى أنبل ما يملكه فى مواجهة واقع مغلق .

تقول قصيدة (« تكوين » ـ ص ٨٤) .

رجراجة هذه الأرض
أين أضع قدمى ؟

وقصيدة « قصيدة » ـ (ص ٩٣)(ص ٩٣)

من يقدر أن ينازل
قصيدة لا تنهزم ؟

وهناك أسلوب آخر يتمثل فى قصيدة الومضة هو المناجاة الذاتية القصيرة ، حيث يتحدث الشاعر عن نفسه الغارقة فى تيه العالم ، وعن اغترابه الذى هو انعكاس لاغتراب عام فى مجتمع عربى مقهور ، ثم يجعل من الحلم أداته الإيجابية :

تقول قصيدة « العاشق » ـ (ص ٦٦) :

أنا ولد تاه
وأغوان هواى
ولا أجد فى نية الحضور .

وتقول قصيدة من سيرة الأنف المألوف ـ (ص ٤٦) .

بدأت
وحيداً
ولم أزل .

وكذلك قصيدة « فصل الحلم » ـ (ص ٧٩) :

أيها المستحيل الرابع
ارفق بى
وتحقق .

أما الأسلوب الأخير فيعتمد على الصيغة الإخبارية ، التى تدعى البساطة ، مخفية أبعادها العميقة . يخبرنا الشاعر فى بساطة أنه رأى الأخضر يغزو الجبل ويناوشه ، فإذا حياة كاملة تناوش الموت ؛ وهاهو يخبرنا بأن الأطفال عندما نظروا إلى وطنهم أصابهم الفزع ؛ فهنا طفولة تخاف وطنها وتغترب عنه :
قصيدة «إغواء » ـ (ص ٥٣)

رأيت الأخضر يغلب الجبل
ويغويه .

وتقول قصيدة « الخريطة » ـ (ص ٩٥)

ينظر الأطفال إلى الوطن العربى
فيهلمون .

وقصائد الومضة كثيرة فى الديوان ، وقد تم توزيعها بين القصائد على نحو أكسب المجموع الشعرى تنوعاً وتكاملاً . وفى داخل هذا التقسيم كذلك توزعت خمس قصائد أخرى سميت بالمحاولات ؛ وكلها - منذ المحاولة الأولى حتى الخامسة ـ تعبير عن مكابدة الشاعر عملية الكتابة ذاتها ، ومعاناته السطح الأبيض للورقة . يقول فى المحاولة الخامسة (ص ٨٦) :

الورقة البيضاء
سيدة الكلام
وعبدة القراءة
بيضاء بعد الكتابة
وتظل بيضاء .

إن التحدى الذى تخوضه التجربة الشعرية فى البحرين ليتعانق مع التجربة الشعرية العربية كلها ، فى توجهاتها الرئيسية على الأقل ، من حيث إن الواقع الاجتماعى الذى يتغير باتساع وسرعة إيقاع سيفرز حاجات إنسانية مطردة النمو .

وفى الوقت الذى تطرح فيه مشاريع فكرية واقتصادية وسياسية على كل المستويات ، ينبغى أن يبادر المبدعون والشعراء إلى طرح مشاريعهم الشعرية الجديدة ؛ تلك المشاريع التى أعادت النظر بقوة إلى خصوصية الفن الشعرى فى إطار علاقته بالواقع الاجتماعى الذى أفرزه ، والذى دفع به إلى طريق التفاعل والإضافة .

كما أن التطور الصحيح يفرض على المبدعين أن ينتبهوا إلى الماضى ، وأن يوجهوه ، لا أن يسمحوا له بأن ينفى خصوصية وجودهم ؛ فالشاعر الذى يضيف إلى مسيرة الإبداع هو الذى يستطيع أن يتعلم من كل ما هو مضىء فى تراثه ، ويستطيع فى الوقت نفسه أن يجاوز سلبياته ومعطياته ، التى أدت دورها ، ولم تعد قادرة على أن تتوهج مرة أخرى .

وتجربتا الشاعرين على عبد الله خليفة وقاسم حداد ، قد حققتا تلك المعادلة فى اقتدار حقيقى ؛ الأولى تعالج غنائية القصيدة العربية بإثرائها من خلال حوار بين عدة مستويات رئيسية ، والثانية تطرح مشروعاً شعرياً يختلف جذرياً عن النمط الشعرى التقليدى ، دون أن تتخلى عن التراث ، وعن روح البحث الدائم عن أواصر الصلة مع ما ينبغى أن يستمر ، وأن يسهم فى السعى نحو خلق رؤية شعرية عربية جديدة .

المصادر

أولاً : دواوين الشعر :

١ ــ ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ــ على عبد الله خليفة ، دار الغد ، البحرين سبتمبر ١٩٧٧ .

٢ ــ ديوان « شظايا » ــ قاسم حداد ، دار الفارابى ــ بيروت ١٩٨٣ .

٣ ــ دواوين قاسم حداد الأولى : « البشارة » ١٩٧٠ ، « خروج رأس الحسين من المدن الخائنة » ١٩٧٢ ، « الدم الثانى » ١٩٧٥ ، « قلب الحب » ١٩٨٠ ، « القيامة » ١٩٨٠ ، « انتهاءات » ١٩٨٢ .

ثانياً : الدراسات الخاصة بالشعر البحرينى :

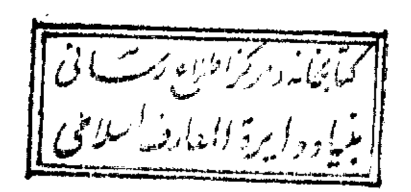
١ ــ ما قالته النخلة للبحر ــ دراسة عن الشعر المعاصر فى البحرين ــ علوى الهاشمى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨١ .

٢ ــ القصة القصيرة فى الخليج العربى ، إبراهيم عبد الله غلوم ، (٤٧) منشورات مركز دراسات الخليج العربى ، البصرة ، العراق ١٩٨١ .

٣ ــ نحو رؤية جديدة لتاريخ الثقافة فى البحرين ــ مقالة ــ على عبد الله خليفة ، جريدة الأضواء البحرينية ١٨ فبراير ١٩٨٤ .

نماذج للمرأة

فى الفعل الشعرى المعاصر



عبد الله الغذامى

١ – يؤكد بروكلمان[1] جماعية اللغة الشعرية فى الجاهلية من حيث إنها لغة تسمو فوق كل اللهجات فى حين أنها تتغذى من جميع اللهجات ، وينقل عن سودر بلوم قوله إن مثل هذه اللغة الفنية (توجد أيضا عند شعوب أقل مرتبة فى الثقافة) . وبروكلمان يقول كلامه هذا فى صدد تفنيد رأى من يتوهم أن يكون الرواة والأدباء قد اخترعوا الشعر الجاهلى ، بحجة أن ذلك الشعر جاء خلوا من تنوع اللهجات ، وأنه ذو مستوى فنى مفارق لتعدد اللهجات ، وهذا وهم يرده بروكلمان بمقولته هذه عن جماعية اللغة الشعرية ، وتساميها عن لغة (الاستعمال العام) على نحو ينتج عنه لغة فنية راقية يتوحد فى التفاعل معها الشعراء كافة مهما كانت أصولهم القبلية أو مصادرهم الجغرافية ، وهم بذلك يجاوزون حدود القبيلة والمتجمع ليؤسسوا لغة قومية واحدة من خلال القصيدة . والذى يعنينا ــ هنا ــ من هذه المسألة هو ما يفضى إليه مفهوم جماعية اللغة الأدبية من كونها العلامة الحقيقية (والوحيدة أيضاً) على الحس الجمعى لهذه المجموعة البشرية المتفاعلة مع هذه اللغة . أى أن لغة الشعر بعد تساميها على الخصوصيات العرْقية والجغرافية قد أصبحت أداة لقياس الحس الشامل لأصحابها ، لا من حيث هم أفراد ، ولكن من حيث هم جماعة ذات رصيد حضارى محسوس وآخر غير محسوس ، ومن هنا فإن الشعر هو تجل للاشعور الجمعى بمقدار ما هو تجسيد لعالم الإنسان الشعورى ، ومن هنا يكون الشعر نقطة الالتقاء بين هذين العالمين اللاشعور والشعور ، كما أنه نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة بحيث تذوب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحل (الجماعية) وتكون سمة للشعر بما إنه لغة التسامى والتوحد . وإن ما هو ملموس من قيام كل جنس شعرى على مستوى فنى واحد يجمع بين كافة شعراء ذلك الجنس لهو دليل حاسم على ما نذهب إليه من جماعية لغة الشعر فى مقابل خصوصيتها ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها ما لمسه بروكلمان من توحد لغة الشعر الجاهلى ، ومنها ما نراه من تقارب لغة الشعر العذرى حتى إن قصيدة مثل قصيدة[2] :

حننت إلى ريًا ونفسك بٌاعدت ... مزارك من ريًا وشعباكما معا

رويت لعدد من الشعراء ، وذلك لتقارب مستوى الأداء الشعرى فيها مع مستويات هؤلاء الشعراء الذين يوحد بينهم الجنس الشعرى الذى شهروا به . ولن نعجب اليوم من تجانس الأداء الشعرى فى القصائد الحديثة إذ إن جنسها الشعرى الواحد يدفعها نحو حس فنى يتماثل مع بعضه لأنها (لغة فنية قائمة فوق الخصوصيات) ، كما يقول بروكلمان مع تغيير كلمة لهجات إلى خصوصيات . وفى الشعر العامى نجد أن هذا النوع من الشعر يكاد يكون نوعاً واحداً ، ما بين النبطى فى نجد والخليج والحميق فى الحجاز واليمن ، على الرغم من اختلاف اللهجات المحلية . وهذا برهان يؤكد ما نقوله عن جماعية لغة الشعر ، ومن ثم كونها العلامة على أصحابها فيها يصرحون به وفيها يبطنون . ولذا وصف الله الشعراء بصفات منها أنهم (يقولون مالا يفعلون)[3] . وكأن فى ذلك إشارة إلى أن شعرهم ليس دليلاً عليهم بأنفسهم بما هم أفراد ، ولكنه أشمل من ذلك بما أنه قول لا يختص بالشعور أو بالفرد وإنما هو يشمل اللا شعور وينم عن الجماعة فهو ليس (فعلاً) للفرد ولكنه ــ فحسب ــ قول للفرد ؛ ولذا نسبت الآية للشعراء القول ونفت عنهم الفعل ، لأن الشعر قول جرى على ألسنتهم ، أما ما فيه من فعل فهو ناتج عن موروثهم الجمعى ومتجه إلى جماعتهم صاحبة ذلك اللسان .

ومن هنا فإننا إذا ما أردنا سبر جماعة من الناس فإن طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبية (والشعرية خاصة) ، وإذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعرى فإننا سنكشف بذلك جوانب من المحركات الخفية لمشاعرهم ، وهى مشاعر قد تخفى فى الاستعمال العادى للغة ، لكنها تبرز فى لغة الشعر ، لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتلغى خصوصيته ، وترقى به إلى جماعية شاملة توحده مع الآخرين وتجعله ناطقاً باسمهم ، يقول عنهم مثلما يقول لهم . وهو إذ يصنع القول فإن الجماعة تصنع الفعل ؛ ومن هنا فالشعراء (يقولون

ما لا يفعلون) . ولسوف نسعى فى هذا البحث إلى سبر نموذج المرأة فى الفعل الشعرى ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هى فى حقيقتها تجليات للتصور الباطن لدى أصحاب هذا الموروث الشعرى . وقبل الخوض فى ذلك سنقف قليلاً عند لوحة المرأة فى الموروث العربى .

٢ - صورة المرأة فى الذهن العربى

٢ - ١ صورة الموت

من الأمثال الحية فى الجزيرة العربية مثل يقول : (البنت مالها إلا الستر أو القبر) والمراد بالستر الزوج . . . ويشرح عبد الكريم الجهيمان هذا المثل بقوله (إن البنت لابد لها من أحد أمرين إما أن تزوجها وتسترها وتستر نفسك . . وإما أن تدفنها وهى حية فى التراب . وبهذا تستر عورتها الستر الأبدى)[٤] . ويتجانس هذا المثل مع آخر مطابق له يقول : (البنت للجوز ولاَّ للقوز) ومعنى هذا أن البنت للزوج أو لكثيب الرمال . وهذا المثل الأخير من الأمثال الحية لدى قبيلة هذيل[٥] .

وهذان المثلان يكشفان المكنون النفسى عند الرجل عن المرأة ومقابلة المثلين مع بعضهما توضح ذلك :

البنت	للجوز	ولاَّ	للقوز
البنت	مالها إلا الستر	أو	القبر

وعناصر المثلين الأساسية ثلاثة هى :

أ - البنت ، وهذا يعنى أن المثل حكاية على لسان الأب أو من يقوم مقامه ، أى : ولى الأمر . ومن هنا تصبح المرأة شيئاً مملوكاً أو عهدة مصونة إلى حين مجىء من يتكفل بها وهو العنصر الثانى .

ب - الزوج وهو ما عبر عنه المثل الهُذلى بالجوز وعبر عنه المثل النجدى بالستر ؛ وتعبير الستر هنا يدل بوضوح على أن المرأة عورة راهنة ، وتظل كذلك حتى يأتيها الزوج ليغطى هذه العورة ، فإن لم يحدث ذلك فليس سوى حل واحد هو العنصر الثالث .

جـ - القوز وهو على حسب القاموس المحيط : المستدير من الرمل والكثيب المشرف (= العالى) ، وله صفات تجعله ذا علاقة شبقية مع المرأة ، منها ماذكره لسان العرب من أن (القوز من الرمل : صغير مستدير تشبه به أرداف النساء) ومنه قول الشاعر :

 وردفها كالقوز بين القوزين[٦] .

وله سمات جمالية لأنه (منعطف من الرمل فيكون مثل الهلال ، وهو ينبت نباتاً كثيراً)[٧] . فهو إذن صغير ومستدير ويشبه الهلال ، مثلما أن البنت قبل الزواج صغيرة وتشبه الهلال ، فهى تشبه القوز وهو يشبهها . كما أن القوز ينبت نباتاً كثيراً والمرأة تسمو بكثرة الإنجاب ويقال لها عندئذٍ منجبة ومنجاب (ولم تكن العرب تعد منجبة من لها أقل من ثلاثة بنين أشراف)[٨] .

وهكذا يصبح (القوز) قَدَراً ينتظر البنت ويتشكل لها حسياً ومعنوياً ليكون قبراً لها فيحتويها ويتضمنها من داخله ، بعد أن شابهها وشابهته فى شكلها الخارجى ، ولن تسلم البنت من هذا المآل إلا إذا سترها الزوج وحماها من الدفن حية .

هذ هى الدلالات الصريحة للمثلين ولن نغفل عن دلالات أخرى أبعد غوراً من تلك ، وهى أن هذين المثلين مازالا حيين على ألسنة الناس حتى يومنا هذا . وأحدهما هو من أمثال قبيلة هذيل : وهى قبيلة حفظت مكانها منذ الجاهلية الأولى حتى اليوم ، وهو الموقع القائم ما بين خطى عرض ٢٠° و ٢٥° شمالاً[٩] ، فى الطريق ما بين مكة المكرمة والطائف على تخوم ذى المجاز ووادى نعمان ونخلة ، غير بعيد عن سوق عكاظ[١٠] . فهى قبيلة لازمت مكانها ، وملازمة المكان علامة على ملازمة التقاليد والاحتفاظ بالموروث . ومن هنا تأتى أهمية العلاقة ما بين القبيلة الراسخة وهذا المثل المنطوق الذى يمد تقليد (الوأد) من الجاهلية إلى اليوم ، ليس من باب الفعل الممارس ولكن من وجهة الإحساس المخبوء .

وما الأمثال إلا علامة على ما فى اللاشعور الجمعى من أحاسيس مطمورة . وترديد المثل على الألسنة دليل على هذه الرغبة التى تخجل من الظهور المعلن ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتفضى بمكنونها ، وإن بالقول دون الفعل كحال الشعراء الذين (يقولون ما لا يفعلون) . والمثل لذلك صورة للحس الجماعى ، ويكفى أنه قول بلا مؤلف ، وإنما مؤلفه قائلوه مثلما أنهم هم مخلدوه ، لما فيه من تحقيق لرغباتهم المكبوتة ، مما يجعل الوأد موقفاً للرجل من المرأة على أنها عورة لا يسترها إلا الزوج الذى سماه المثل (سترا) ، وإلا فليس لها إلا القبر .

وهذا الموقف هو اجترار للموقف الجاهلى القديم من المرأة التى نظر إليها الجاهليون (نظرتهم إلى الشيطان) ووصفوها بالكيد (وعدت المرأة كالحية فى المكر) وسخروا من عقلها ؛ ولهذا قالوا (إن من الحمق الأخذ برأى المرأة . فكانوا إذا أرادوا ضرب المثل بضعف رأى وخطله قالوا عنه : « رأى النساء » و « رأى نساء » وقالوا : شاوروهن وخالفوهن)[١١] .

ومن الأشياء الدالة ماورد عن المرأة من كنايات أوردها جواد على منها : العتبة والنعل والقارورة والبيت والدمية والغل والقيد والريحانة والقوصرة والشاة والنعجة .

وهذه الكُنى تنم عن صفات منها الإنجاب والعطاء ، مثل الشاة والنعجة والقوصرة (بمعنى وعاء التمر ، وكناية عن المرأة ـ القاموس) .

ومنها المتعة مثل الدمية والريحانة . ومنها الوطء مثل العتبة والنعل . ومنها سهولة الكسر مثل القارورة . ومنها الحفظ مثل البيت والمقصورة (بمعنى المنعمة فى بيت لا تتركه للعمل) . ومنها القيد مثل القيد والغل (بالضم بمعنى واحد الأغلال ، ومنه قيل للمرأة السيئة الخلق غُلّ قمل)[١٢] .

وهذه صفات تحدد المرأة على أنها (شىء) يستخدمه الرجل ؛ إما للإنجاب أو للمتعة أو للحفظ . ولذا صارت المرأة فى الموقع الضعيف ، وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلة ، ولذا قال أبو النجم العجلى[١٣] :

إنى وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

فاخراً بالذكورة ، متعالياً ، بها فى مقابل ضعة الأنوثة وصغارها مما يفضى بها إلى الاستتار كما يقول فى الشطر التالى لذلك :

فلما رأى شاعراً إلا استتر

وهذا يجعل الستر والتستر فرضاً من الذكورة على الأنوثة .

٢ - ٢ صورة الحياة :

تلك كانت صورة المرأة فى وجهها المرعب ، الذى هو صادر عن كونها (بنتا) للرجل ، ولقد لاحظنا أن المثلين المذكورين كانا ينصبان على (البنت) وليس على المرأة . أى أن مصدر الرعب الأنثوى هو من كونها بنتاً وبذا تكون موضعاً للكراهية أو للغيرة ولا يهدىء روع الرجل الجاهلى من ذلك إلا الوأد بأن يدفنها حية بما أنها عورة لابد أن تستتر . ويبدو أن الوأد لا يقتصر على البنات الصغيرات ، وإنما تمتد إمكانية حدوثه إلى ما بعد سن البلوغ على حسب دلالة المثلين المذكورين أعلاه ، حيث إنهما جعلا الوأد بعد فوات فرصة الزواج (الستر) .

ولكن الصورة تتغير فيما لو صارت المرأة ليست (بنتاً) ، أى أن نوع العلاقة بين الطرفين هو حَكَم الرؤية وضابطها ، فالمرأة التى ليست من محارم الرجل تصبح مصدراً لنوع مختلف من النظر قد يبلغ حداً كبيراً من التقديس ، كأن تكون آلهة يعبدها الرجل ويذل بين يديها مثل الأصنام الثلاثة اللاة والعزى ومناة التى عبدتها قبيلة هذيل[١٤] (صاحبة المثل) . وقد تصل المرأة عند العربى إلى منزلة قيادية سامية كأن تكون ملكة مثل الزباء وبلقيس ، أو تكون مصدراً حياً للبهجة الإنسانية الصافية مثل نساء العرب المشهورات بما منحنه للرجل من حب خالد ، ومنهن عبلة وعزة وبثينة وليلى . ولقد جسد الشاعر الهذلى أبو ذؤيب صورة هذه المرأة فى بيت شعرى بالغ الصدق يقول فيه[١٥] :

وأصبحت أمشى فى ديار كأنها
خلاف ديار الكاهلية عُور

ومن معانى (العور) هنا انكشاف الستر ، فالأرض تصبح عورة لغياب المرأة عنها ، وبذا تكون المرأة هى الستر للأرض . وكأن أبا ذؤيب يرد للأنثى قيمتها فى الحياة إذ جعلها ضرورة للأرض لتكون هذه الأرض كاملة البصر ومجللة بالستر ، فإذا غابت المرأة تصبح الديار عوراً أى مكشوفة العورة وفاسدة وقبيحة ومشطورة النظر[١٦] .
ولكن هذه الصورة لم تقو على مسح صورة الموءودة بالرغم من جمال هذه الصورة وصدقها ، وبالرغم من هذيلية الشاعر الذى لم يمنع عشيرته من توراث شعار الوأد من خلال مثالها الراسخ فى عرفها وفى وجدانها العام ، ولم يقو هذا البيت على قلب المعادلة من كون الأرض سترا للمرأة إلى كون المرأة هى الستر للأرض .

وهنا نلمس صورة المرأة فى ذهن الإنسان العربى ما بين الموءودة إلى المعبودة والملكة المطاعة والإنسانة واهبة النماء للأرض ، وكل ذلك نلمسه من قبيلة واحدة هى قبيلة هذيل كنموذج للتصور العربى (القبلى) عن المرأة . ورسوخ هذه الصور مرتهن بثبات التقليد الذى ساير رسوخ هذه القبيلة فى مكانها ، وخلود الرغبة اللاشعورية فى الخلاص من الأنثى ، كما يدل على ذلك ما يتردد من أمثلة سار توارثها على الألسنة ، وهى تمثل هذه الرغبة المبطنة فى الخلاص من البنت إما بالستر أو القبر . وبإزاء ذلك يقوم الشعر العربى ليضع من المرأة مادة للقول الشعرى مما يجعل المرأة ذات دلالة مزدوجة ، فهى حينا عورة يجب سترها ، وهى حينا القداسة والجلال والإلهام . وصورة المرأة/العورة هى الخلفية اللاشعورية ، ولا تتكشف هذه الصورة إلا فى الخطاب البالغ الجماعية كالأمثال ، بينما تبرز الصور الأخرى فى الفعل الإنسانى (المعاشى) مما يعنى أن (الوأد) ليس ممارسة فعلية ولكنه رغبة لا شعورية فقط ، أى من جنس القول دون الفعل . ولكن المرأة تظل فى ذلك كله (شيئاً) منفصلاً عن الرجل فى كلتا الحالتين ، حالة العورة وحالة المودّة . أو هى (موضوع) للرجل يتداوله إقبالاً أو عزوفاً على حسب حال علاقته مع هذا (الشىء) أو (الموضوع) .
ولسوف تسعى هذه الدراسة إلى سبر ثلاثة نماذج شعرية معاصرة لنرى فيها كيف يتحرك نموذج المرأة من فوق هذه الخلفية الذهنية عنها .
ولكن قبل الشروع فى ذلك لابد لى أن أشير إلى أن ما تم عرضه هنا عن صورة المرأة ليس أمراً خاصاً بالعرب دون سائر الأمم ، ولقد أشار جواد على[١٧] إلى هذه المسألة ، كما أن هذا الأمر فيما يبدو قد ظل مستفحلاً فى التفكير البشرى حتى لدى النساء أنفسهن . ولقد نشر أخيراً أن النساء فى الصين والهند وكوريا يسارعن إلى إجهاض أطفالهن إذا علمن أن ما فى بطونهن إناث ، وهذه هى الموءودة فى القرن العشرين[١٨] ، وكأن التاريخ يكرر نفسه ، حيث نجد الهند تخضع بأكملها لسيادة امرأة كما تعبد المرأة ، وفى الوقت نفسه تقوم بوأدها ـ وكأن المرأة مازالت موضوعاً أبدياً للنظر . ولذا فان سبر النصوص الشعرية من خلال نموذج المرأة فيها سيكشف لنا تحولات الدلالة الشعرية/الإنسانية للنص نفسه وللنموذج معه ، ولقد اخترت لذلك أمثلة أراها ذات مدلول نمطى ، فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا ، والثانى نص رومانسى يحمل مفارقة جذرية عن سالفه ، أمّا الثالث فهو نص حديث (حداثى) يفتح أفقا جديداً لنفسه ولما يفضى إليه من دلالات . وسنعرض لذلك كله فى الوقفات التالية .

٣ - نماذج المرأة فى الفعل الشعرى

٣ - ١ المرأة/الموت

يأتى الموت ، فى قصيدة (قولا لذات اللّمى) لحسين سرحان ، ليكون محور الفعل الشعرى ، من حيث إنه حدث جوهرى تمخضت عنه القصيدة ، ولنقرأ أبيات الموت[١٩] :

ما كان أحلاكِ لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر
سكنتِ فى الترب بيتا ما يحل به
حى ولا يتنزّى نحوه مصطبر
لقد سبقتِ فهلا يستريح ثرى
وهل يكفكف من غلوائه حجر

فى هذه الأبيات تسكن (ذات اللمى) فى (التراب) وتجعل ذلك بيتاً لها ، وينص الشاعر هنا على كلمة (سكنتِ) وكلمة (بيت) ، وفى ذلك تجسيد لحادثة (الوأد) من حيث إن الوأد هو دفن الفتاة حية . وعبارات (سكنتِ) و (بيت) تقتضى حياة الفاعل ، فكأن ذات اللمى قد لاقت مصيرها موءودة ، وتحولت من السكنى فوق الأرض إلى السكنى داخلها حيث احتواها التراب الذى هو معادل

(القوز) فى المثل الشعبى . ومن هنا فإن الشاعر لا يجد بدا من أن يتحول هو إلى (تراب) حيث يصف نفسه بأنه (ثرى) ويتمنى الاستراحة بأن يلحق بذات اللمى لكى يكفكف الحجر من غلوائه .

هذه هى الصورة الأولى فى القصيدة ، وهى أساس التكوين الشعرى لهذا النص ، أى أنها (الصوتيم)[٢٠] الذى هو بمثابة النواة الجوهرية التى من أجلها نشأت القصيدة ، ومن خلالها تفرعت بقية لوحات هذه القصيدةوتولدت . والأبيات الثلاثة هذه جاءت فى منتصف القصيدة ، فهى على الأرقام ١٦/١٧/١٨ ، ومجموع الأبيات هو (٣٤) بيتاً موزعة على خمسة مقاطع ، وجاءت هذه الأبيات فى المقطع الثالث ، فهى إذن فى قلب النص مثلما أنها نواته وصوتيمه[٢١] . وهذا يجعل الموت ، مأخوذا على صورة (الوأد) ، أساسا فى التكوين الشعرى لهذا النص ، وهذه أولى السمات المكونة لنموذج المرأة لدى حسين سرحان فى قصيدته هذه .

أما السمة الثانية فتأتى من الشكل المرسوم للمرأة وهى :

١ ـ قولا لذات اللمى هل جاءها خبر
فإن صاحبها أودى به السفر
٨ ـ ياذات عينين سوداوين شابهما
سحر فكاد بما قد شاب ينسحر
٩ ـ وذات خدين ما احتاجا على قبل
إلا ورقًا رفيفا كله سمر

والشاعر هنا يشخص فتاته من خلال شفتها وعينيها وخديها ، ويكتفى بهذه الأعضاء فى توصيفها مجازياً بذلك النمط الغزلى الذى رسّخه الحصرى القيروانى فى (ياليل الصب)[٢٢] ، حيث كانت صفات المحبوبة لا تتعدى العين والخد والشفة .

وفى هذه الصفات تطغى السُّمرة من خلال وصف العينين بالسواد ، ومن خلال اللمى التى تعنى السُّمرة فى الشفة . ويقف النص عند حدود الوجه فقط ، ولا نجد لفعل الحب من أثر سوى تقبيل الخدين كما فى البيت رقم (١٠) فنحن إذن أمام نص يكتفى بالحب دون ممارسة العشق[٢٣] . (كما هو طبع العرب الذين ينقل ابن القيم أنهم قل ما ولعوا بالعشق ، وإنما هم أهل تعلق بالحب على نسقه العذرى) و(كانت الجاهلية الجهلاء فى كفرهم لا يرجون ثواباً ولا يخافون عقاباً ، وكانوا يصونون العشق عن الجماع)[٢٤] .

أما السمة الثالثة عن المرأة فى هذا النموذج فهى صفة (الغياب) وهو غياب يسود الخطاب عن المرأة فى هذه القصيدة بدءاً من جملة (قولا لذات اللمى) والذى يقتضى غياب هذه المرأة ؛ ومن ثم احتاج الشاعر إلى أن يبلغها الرسالة عبر وساطة : قُولا ، مع استخدام ضمير الغائب : صاحبها .

وقد يكون الشاعر حاول أن يوهم نفسه بحضورصاحبته فاستعمل ضمير المخاطب فى البيت السادس :

(كذاك صاحبك المرموق كان له
عيش فطال على أعقابه ضرر)

إلا أن هذا لم يفعل شيئاً لاستحضار الحبيبة ، ولذا لجأ الشاعر إلى مناداتها مباشرة : (ياذات عينين . . . إلخ) ، ثم حاول الدخول معها فى مساءلة تحمل الملامة :

ماذا يسرك من خدن على رمق
شلوٍ تبلّغ منه الناب والظفر

وهذه كلها محاولات استحياء واستنطاق للصامت المطرق ، حاولها الشاعر لإحضار محبوبته إلى النص ، ولكن تركيب القصيدة الأساسى لا يسعف الشاعر بهذا المبتغى ، بل يبادره صوتيم القصيدة فى الأبيات ١٦/١٧/١٨ ليوقف نداءه ، ويكسر خطاب الحضور بخطاب الموت والغياب ، ويقف الزمن عند (الغداة) ليطمس آخر أمل للحضور :

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر

ينطمس الأثر وينطبق البصر ، فتكون الأرض العوراء ، الأرض اليباب التى مر بها أبو ذؤيب الهذلى بعد رحيل صاحبته ـ كما ذكرنا أعلاه ـ ويمر بها حسين سرحان الآن سائراً إثر سلفه ما دامت المرأة فى حال (الغياب) ، بعيدة عن الفعل أو صناعة الفعل ، تسكن التراب (القوز) ولا تقوى على إجابة النداء أو سماع الخطاب مباشرة مما جعل الرجل يرسل القول نحوها عبر وساطة : قولا لذات اللمى .

. ومع السمات الثلاث هذه نجد سمة رابعة لامرأة هذه النص : وهى ما نستنبطه من قوله : ذات اللمى/وذات عينين/وذات خدين . وهى الصفات الوحيدة الواردة عن المرأة هنا . ونلاحظ فى هذا الوصف أن استخدام كلمة(ذات) يدخل المرأة فى عالم الإبهام ، لأن هذه الإشارة من المبهمات التى تقع على كل شىء من حيوان أو نبات أو جماد ، كما أنها لا تدل على شىء معين مفصل مستقل إلا بأمر خارج عن لفظها[٢٥] . هذه صفة (ذات) . وإذا ما انتقلت لتعنى (صاحب) فإنها تظل حاملة لصفة الإبهام فيها لأنها لا تدل إلا بإضافتها ، ومن هنا فإن الفعل الدلالى هو للمضاف إليه . وبذا فإن إصرار الشاعر على استخدام كلمة (ذات) فى وصفه لفتاته جعل هذه الفتاة عالة على صفاتها مما يعنى طمس الموصوف وإحلال الصفات محله . والمرأة هنا ليست بجوهرها الإنسانى ولكنها بما تملكه من صفات حسية فى الشفة والعينين والخدين ، فهى (ذات) اللمى و (ذات) عينين سوداوين و (ذات) خدين . ولا شىء سوى ذلك . وقد نسأل ـ هنا ـ ماذا لو أنها لم تكن بذات شىء من هذه الصفات الثلاث ؟ هل ستظل امرأة يناجيها الشاعر ويبعث إليها القول بعد أن سكنت التراب ؟

إن هذا معناه الغياب الكامل للمرأة المعنى ، ولهذا فإن الموت صار فعلاً قوياً ، تمركزت حوله القصيدة وأمكنته من إسكات خطاب الحضور ونداء المناجاة .

هذه سمات أربع يتشكل النموذج من خلالها حيث نجد المرأة فيه موءودة وغائبة عن الخطاب مثلما أنها غائبة فى جوهرها المعنوى ، ويقتصر حضورها على الوجه الحسى فقط . وهذه كلها دلالات تتولد داخل النص من خلال خطاب شعرى نمطى ، تتجلى نمطيته ذات التفاعل العربى العريق من خلال استخدام الشاعر لأسلوب التثنية : قولا لذات اللمى .

وهذه صيغة أسلوبية تربط القصيدة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل . قفا نبك ، ولا تلوماني ، وخليلي ، وصاحبي ، وهو أسلوب الخطاب الأدبي الذي ساد في الشعر العربي خاصة في مطالع القصائد ، مثلما أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى (ألقيا في جهنم كل كفار عنيد ــ ق ٢٥) .

وأسلوب التثنية في ذلك لا يعني مخاطبة المثنى ، وإنما هو خطاب أدبي مطلق . فالعرب (تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان . . . ومنه قول الشاعر :

فإن تزجراني يا ابن عفان أنزجر .
وإن تدعاني أحم عرضاً ممنعا)[٢٦] .

كما أن ذلك يقتضي تكرار حدوث الفعل . فألقيا تعني هذا التكرار ؛ (كأنه قال ألق ألق فثنى الضمير ليدل على تكرير الفعل وهذا لشدة ارتباط الفاعل بالفعل حتى إذا كرر أحدهما فكأن الثاني كرر)[٢٧] .

ومن هنا تكون جملة : قولا لذات اللمى خطاباً مطلقاً وشاملاً ، مثلما أنها تعني تكرار حدوث الفعل : قلْ قلْ ، مع القائل نفسه ومع غيره من مستقبل النص .

ومن مظاهر الشمولية والإطلاق أن كلمة (اللمى) ثلاثية النطق حيث يجوز ضم اللام وفتحها وكسرها مما يجعلها تشمل كل أنواع الحركات مثلما شملت التثنية كافة أنواع الخطابات .

ولقد ولدت هذه الجملة خصوصيات أسلوبية هيمنت على النص منها تعدد التثنيات فيه ، مثل عينين/سوداوين/خدين/اهتاجا/رفّا/راحتيه/هاما .

ومع التثنيات العينية تأتي خاصية التكرار العيني أيضا في مثل قوله :

٣ - وملّه الضجر العاتي وهل أحد
يقوى على أمره إن مله الضجر
٢٧ - وراء تسعين جيلاً أفردت عصر
فإن مضت في هباء أنامت عصر
٣٠ - أيام نلهو كأن الدهر آمننا
ولا نرى حذراً لو أمكن الحذر
٣١ - عصافر الخلد لا تقوى على قدر
فكيف ينسخ من أحلامنا القدر
٣٢ - إذا قضينا على حكم الهوى وطرا
عذباً تجدد في أعقابه وطر
٣٣ - الماء والزهرُ هاما في بشاشتنا
فحبشا نتلاقى الماء والزهر

ونلاحظ هنا أن التكرار تلاحق باطراد حينما تماثلت القصيدة للنهاية حيث تعاقبت الأبيات ذوات الأرقام ٣٠/٣١/٣٢/٣٣ في تركيب فني يعتمد على التكرار . ويزداد ذلك في البيت الثالث والثلاثين حيث يتضاعف التكرار (الماء والزهر ــ الماء والزهر) . وهذا هو بيت ما قبل الختام ، فكأنه الإفضاء الأخير إلى أزمة النص التي تستند على التكرار مثلما أنها تستند على التثنية . ويصاحب التكرار العيني ويتداخل معه تكرار معنوي/دلالي يقوم على التحويل المتبادل ما بين الاسم والفعل مثل :

سحر/ينسحر	البيت رقم ٩
اختار/الخير	البيت رقم ١٤
ذكرت/الذكر	البيت رقم ٢٩

أو المفرد والجمع مثل :

الرداء/أزر	البيت رقم ٢٦

أو الماضي والمضارع مثل :

هصرتْ/يهتصر	البيت رقم ٣٤

وهذه كلها خصوصيات أسلوبية نتجت عن جملة (قولا لذات اللمى) ، بما تحمله هذه الجملة من خصوصية الإطلاق والتكرار ، ومن هنا صارت جمل القصيدة تتحرك بأن تطلق قيود الاسم فتحوله إلى فعل وتنعش فيه (الحركة) ، مثلما تحول المفرد إلى جمع ، حيث يتوحد الخطاب ويطلق كما توحد وأطلق في جملة قولا الشامل للفرد والجمع . وبما أن (قولا) هي فعل أمر يتجه بالضرورة نحو المستقبل ، فإن كل فعل ماض في النص يتحول إلى مضارع مثل :

هصَرتْ/يهتصر في قوله :

٣٤ - والجو أصبح لدنا ناعما هُصِرَتْ
أعطافه ، مثل غصن البان يهتصر

وهذا هو البيت الخاتمة وبه يقوم التكرار على الفعل ذاته مع تحول الفعل من الماضي إلى الديمومة . وهذا كله يتم بفعل سحري من جملة قولا لذات اللمى ، التي أحدثت هذه التحويلات الأسلوبية داخل النص من باب (الإجبار الركني) الذي يحدث أسلوبياً بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على اللاحق ويقرر إحداثه وتحويله[٢٨] .

وحيث إن جملة (قولا لذات اللمى) هي جملة عربية خالصة العربية في أسلوب صياغتها فإن صيغة النص بأكملها صارت خالصة أيضاً في عربيتها ؛ نلحظ ذلك من معجم هذه القصيدة وتركيباتها . وفي معجمها نجد كلمات مثل اللمى/تبدّح/اللأواء/أرمضْته/يتغلّق/خدن .

وكما أن جملة (قولا لذات اللمى) ذات صياغة عربية خالصة فإنها أيضاً ذات دلالة عربية خالصة ، من حيث إن صفة الشفة عربياً دائماً هي صفة السمرة فهي داشياً لمياء لكي تكون جميلة وذات دلالة شعرية[٢٩] .

وهذه الظاهرة اللغوية ذات السمة العربية الخالصة هي صفة عامة لشعر حسين سرحان ، الذي يدرك من قرأ شعره أنه إنسان يعيش في هذا العصر دون زمنها ؛ إذ إن زمانه مازال زمناً عربياً صحراوياً خالصاً وليس له من (المدينة) إلا المسكن ، على حين أن فؤاده يرف في خيام العرب ، كأنما تتحقق فيه مقولة ستندال من أن الكلاسيكية تمنح الناس (الأدب الذي كان يقدم أكبر متعة ممكنة إلى أسلافهم

الأولين)(٣٠) ، ولقد أشار حمد الجاسر إلى هذه السمة العربية الصحراوية في شعر سرحان ، وأشارة إلى أن ذلك طبع تلقائي لدى الشاعر لا تصنع فيه ، وذلك لعراقة بداوته وكثافة علاقته بالنص الشعري العربي القديم الذي وعاه الشاعر (مشافهة لا دراسة ولا التقاطا) كما يقول الجاسر(٣١) . مثلما أن الشاعر ذو علاقة متلاحمة مع الأدبيات الشعبية من خلال كتابته الشعر النبطي وانتمائه إلى إحدى أكبر القبائل القائمة اليوم (قبيلة عتيبة = هوازن) . وبذلك يكون مصدر إلهامه الشعري عريق الجذور بدءاً من العرب الأوائل إلى الأواخر ، وما خزنوه من موروث تجلى بعضه هنا فيها ذكرناه من أمثال شعبية حفظت (تقليد) الوأد ورسخته . ومن هنا فإن القصيدة تجسد نموذج المرأة الكامن في اللاشعور العربي القديم ، وذلك من خلال عربية القصيدة دلالياً وأسلوبياً ومعجمياً ، مما يجعل هذا النموذج نمطاً متميزاً من حيث رسوخه في العرف الأدبي وتسربه التلقائي عبر النصوص ، كما شاهدنا في هذا النص .

٣ - ٢ المرأة/الحياة

يقول شلي إن (الشعر أغنية يسلي بها الشاعر وحدته)(٣٢) . ويبدو أن الشاعر غازي القصيبي يتفق مع شلي في هذا المنحى . هذا ما تقوله أفكاره عن الشعر(٣٣) . وهذا ما تنص عليه قصيدته النموذجية (أغنية في ليل استوائي)(٣٤) . وهي قصيدة تتصاعد نصياً بما أنها أغنية تحدث في الظلمة (الليل) وفي خط الاعتدال والتعامد الكوني (الاستواء) . وتشرع القصيدة بالتوتر وبهيج الانفعال من أول بيت فيها حين تنفجر من الوهلة الأولى :

. . . فقولي إنه القمرُ !

وتتكرر هذه الجملة ست مرات ، حيث فتحت القصيدة بداية ومطلعاً ، ومرت عبرها خاتمة لخمسة مقاطع منها ، لتنتهي بها ختاماً ، فتكون أول بيت وآخر بيت حيث يتحقق (الاستواء) ؛ خط البداية والنهاية أو خط اللابداية واللانهاية .

ومع هذه الجملة تتداخل ثلاث جمل متولدة منها ومتحولة عنها هي :

فقولي إنه الشجر
فقولي إنه الوتر
وقولي كيف أعتذر

ومن هنا فإن جملة (قولي) ترد تسع مرات ، بينما ترد كلمة (القمر) ست مرات . وهذان العنصران (قولي والقمر) حكما تحولات القصيدة ونمذجا دلالاتها . ولسوف نسعى إلى تشريح هذين العنصرين مع آخرين مهمين في هذه القصيدة ــ أيضاً ــ هما عنصر الموت والرمل ، وعنصر اللؤلؤة السمراء .

٣ - ٢ - ١ فقولي إنه القمر !

هكذا تبدأ القصيدة بداية معلقة حيث تشمخ (الفاء) رابطة النص بفضاء الحدث الذي كان ، ولكننا لا نعلم ما هو ، فهي امتداد إنشائي لقول سابق أحدث هذه الجملة ، وظل ممسكاً بها من خلال حرف العطف (ف) : فقولي . ولكن ذلك القول المنتج لهذه الجملة يتوارى

عنا بعد أن ترك دليلاً يدل على وجوده ؛ فهو إذن حضور غائب أو غياب حاضر ، مما يحقق درجة (الاستواء) والتعادل بين قطبي الحضور والغياب ، مثلما تعادل كون القصيدة في عنوانها ، حيث توالدت في ليل استوائي ، وكأن حدوثها في الليل براعة في إسدال ستر الاختفاء على نفسها ؛ ومن هنا توارى الرحم الذي تمخض عنه مطلع القصيدة .

ومن خلال هذا الحضور الغائب أو الغياب الحاضر تأتي جملة (فقولي إنه القمر) على أنها خطاب مباشر من الرجل إلى المرأة ، وهذا يحمل مفارقة للقصيدة السابقة التي قامت على غير المباشرة (قولا لذات اللمى) . وللمفارقة هنا وجوه كثيرة ، منها أن القصيبي يخاطب المرأة ذاتها كإنسانة مفردة ، على حين يخاطب نفسه لأن الإطلاق المتمثل في التثنية يلغي تحديد المخاطب ويجعله نكرة أو غير موجود ــ كما رأينا أعلاه ــ . وهو حين يخاطب المطلق فإنه يخاطب المذكر لأن الأنثى غائبة بل هي ميتة كما وضحنا . فالحضور عنده ذكوري ، على عكس القصيبي الذي تأتي جملته مرتكزة على حضور المرأة في مقابل غياب الرجل الذي تمت الإحالة إليه عبر ضمير الغائب (إنه القمر) .

كما أن جملة القصيبي كاملة الدلالة لأنها جملة تامة ، أما جملة سرحان فإنها ناقصة ، وهي عالة في معناها على ما بعدها ، مما يجعل المرأة فيها ناقصة مثلما هي غائبة ، ولقد رأينا نقص المرأة هناك من خلال إمحاء ذاتها وحلول الصفات محل الذات .

ومن هنا تتحدد الدلالة في قصيدة القصيبي على أنها حضور ومباشرة . وهذا معناه حياة النموذج في مقابل موته عند سرحان ، ولكن هذا الحضور وهذه المباشرة تقف مجردة ، أي أنها غير مقرونة بالفعل وهذا ما نلحظه على القصيدة التي ظلت المرأة فيها صامتة على الرغم من حضورها وحياتها ، ولذا تكررت مناداة الشاعر لها بأن تكسر صمتها وحاول ذلك تسع مرات من خلال ترداد جملة فقولي : فقولي/ فقولي . . . إلخ .

ولهذا تحول الصمت ليكون أجمل من النطق . ويستولي هذا الحس عند الشاعر فيعلن ذلك في القصيدة نفسها :

قصيدي خيره الصمت

ولكنه يعقب هذه الجملة الاعتراضية مباشرة بجملة طلبية أخرى من جمل النداء للمرأة بأن تنطق :

. . . فقولي إنه القمر

ولكن الشاعر غير صادق في هذا الطلب ، لأنه يعود فينهى المرأة عن محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متعاقبتين :

أنا ؟! لا تسألي عني
. . . .
أنا ؟! لا تسألي عني

ثم يقدم لها ما يراه يكفيها عن السؤال :

وحسبك هذه الأنسام والأنغام
والأحلام لا تبقى ولا تذر

ومادامت هذه لا تبقى جواباً ولا تذر سؤالاً فهذا حسبها . والرجل

هنا يصبح هو السائل والمجيب مثلما أنه الآمر . وفى حال الأمر يتولى هو إجابة الأمر أيضا ؛ ومن هنا يعود فى ختام هذه الأبيات ليطلق أمره المتكرر : فقولى . . . . . .

ويتبعه بالجواب (أيضا) : إنه القمر .

وتنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به (فقولى إنه القمر) دون أن تنطق المرأة ؛ فهى إذن قد حضرت والذى تولى إحضارها هو النص ولكن النص نفسه تولى إسكاتها وحسَّن لها الصمت حين جعله خيراً من القصيد وحين راح يشوه النطق ويخوف المرأة منه :

وهل تدرين ما الكلمات ؟
زيف كاذب أشر
به تتحجب الشهوات . . .
أو يستعبد البشر

فالنطق واللغة خطر لا يقوى عليه إلا الذكر ، أما الأنثى فلا شأن لها بذلك ، ولا حول لها عليه وحسبها الأنسام والأنغام والأحلام التى لا تبقى ولا تذر . ومن ثم يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور ، لأن المرأة جاءت خرساء ، ولم يمنحها الذكر حق النطق بعد . وهذه هى السمة الدلالية التى تحركت فيها القصيدة بدءاً من غياب السبب وحضور النتيجة فى جملة المطلع ، وهذه عقدة دلالية بنيوية اتكأت عليها القصيدة ، وفى الوقت نفسه تصارعت معها ، وذلك من خلال ابتكار مقدمات سببية متعددة ، أخذت فى تحرير نفسها من كونها ناتجاً يلحق بجملة المطلع إلى كونها مقدمة تسبق جملة المقطع . ولقد حدث هذا فى خمسة مقاطع تالية صارت فيها جملة المطلع خاتمة ونتيجة لقول حاضر بعد أن كان غائباً فى البداية .

وكذلك سعت القصيدة إلى مواجهة عقدتها من خلال تعميق الحضور ، وهو ما سنشير إليه لاحقا ، ونكتفى الآن بأن نقول إن الصراع حول هذه العقدة الدلالية هو صراع اللاغالب ، وهذا هو ما يبقى فى النص حالة التوتر التى تميز الفن الجيد ـ كما يؤكد ألن تيت[٣٥] ـ حينما يتراوح العمل بين التجريد والإحساس ، ويتأسس حينئذ على (المفارقة) بمفهومها الدال على تنامى التنافر والغموض وتقابل المتناقضات[٣٦] . ولسوف نلامس وجوها من هذه المفارقة فى نصنا هذا مما ينتج عنه صورة نموذجية للمرأة تفارق النموذج السالف ـ وإن تداخلت معه فى بعض عناصرها . وأول هذه المفارقات هو أن المرأة السالفة كانت غائبة وغير فاعلة ، أما هذه فهى ذات حضور على قدر من العمق والتكثيف ، ولكنها ظلت غير فاعلة لأنها لم تزل صامتة .

٣ - ٢ - ٢ القمر

حين يقول الأخطل واصفاً فتاته بأنها :

مهاة من اللائى إذا هى زينت
تضىء دجى الظلماء كالقمر البدر[٣٧]

تقف الأنثى والقمر لتضيئا الظلمة ويصبحا بدراً . وتتأسس هذه الصورة للمرأة/القمر(البدر) فى الشعر العربى ، كما نجد عند الأخطل وعند ابن أبى ربيعة الذى يعطى المرأة نوراً يضىء كما يضىء القمر :

خود تضىء ظلام البيت صورتها
كما يضىء ظلام الحندس القمر[٣٨]

ولكن ابن أبى ربيعة لا يدع هذه الصورة دون مداخلة يفارق فيها ما هو تقليد شعرى جمالى ، ويحول هذه الدلالة من الأنثى إلى الرجل فى بيته المشهور[٣٩] :

قلن تعرفن الفتى ؟ قلن نعم
قد عرفناه وهل يخفى القمر ؟

وفى هذا البيت يأتى القمر دالاً على الرجل من دون واسطة ، على حين جاء التشابه فى البيتين السابقين بين القمر والمرأة من خلال أداة التشبيه ، يعنى أن المرأة (تشبه) القمر ولكنها ليست هى القمر ، كما أن شبهها به هو فى صفة (الإضاءة) على وجه التحديد (والحصر) .

أما الرجل فإنه : القمر ، لا من باب التشبيه أو تلبس بعض الصفات ولكن من باب الدلالة المطلقة . إنه القمر الذى لا يخفى ، علوا وإضاءة ، وما سوى ذلك من صفات .

وفى مواجهة هذا الموروث المتقابل يأتى غازى القصيبى سافراً عن وجه خطابه لفتاته بجملته المهيمنة : فقولى إنه القمر .

والقمر هنا هو الرجل . ولكن الأمر هنا يفترق عما هو عليه لدى عمر بن أبى ربيعة ، لأن القمر اسم أطلقته المرأة على الرجل فى بيت عمر ؛ ولذلك فإنه جاء فى بيت واحد مفرد ، وجاء على صورة احتفالية تتحقق فيها للرجل أعلى غايات نرجسيته حين هتف النسوة :

نعم . قد عرفناه . وهل يخفى القمر ؟

أما فى قصيدة القصيبى فإن (القمر) مطلب شعرى تتوقف عليه الدلالة كلها ، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً أو عدماً . ولو قالت المرأة للقصيبى إنه القمر لما حدثت القصيدة ، ولكنها لم تفعل ومن هنا صار الشعر ؛ وبسبب ذلك حسَّن الشاعر لفتاته الصمت ودفعها إليه لكى لا تنطق بالكلمة (القمر) فتموت القصيدة حينئذ . فهى على النقيض من شهرزاد التى كان النطق لديها يعادل الحياة والصمت يعادل الموت ، ولذا صوَّر الشاعر الكلمات لحبيبته بأنها : زيف كاذب أشر . وفى الوقت نفسه ظل يناديها ويلاحقها بجملته : فقولى إنه القمر ، فهو يطلب منها فعلاً لا يريدها أن تفعله ، وهو يمنح صفة القمر للرجل (لنفسه مثل ابن أبى ربيعة) ، ولكن هذه المنحة لا تتحقق لأن المرأة لم تنطق بها على خلاف فتيات عمر . ونتج عن هذا أن أخذت الجملة بالتردد والتكرر مرة تلو أخرى صانعة النص من خلال تكرارها ومولِّدة لدلالاته المتنوعة :

فقولى إنه القمر
أو البحر الذى ما انفك بالأمواج
والرغبات يستعر
أو الرمل الذى تلمع فى حباته الدرر .

لما لم تتحقق صفة (القمر) تحولت القصيدة إلى (البحر) ، ولما لم يتحقق البحر تحولت إلى (الرمل) .

وهذه العناصر الدلالية الثلاثة : القمر والبحر والرمل/تحمل أمداء شعرية عميقة الجذور ، سأبدأ بالأخير منها وهو الرمل .

ولقد مر بنا منذ مطلع هذه الدراسة ما للرمل من علاقة بالمرأة حيث انه الخيار المصيرى الثانى لها؛ فهى إما للزوج (الرجل) أو أنها ستكون من نصيب القوز (الرمل) . ورأينا أن فتاة حسين سرحان لم تكن من قَدَر الرجل وذهبت مباشرة إلى التراب لتسكن فيه وينطمس أثرها من داخله :

ما كان أهلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر
سكنت فى الترب بيننا ما تحل له
عرى ولا ينزّى فيه مصطبر

وفى هذه المعادلة المصيرية بين الرجل والرمل ، تأتى فتاة القصيبى لتستقبل الخيار الأول وهو الرجل ، ولكن هذا الرجل ليس هو (الستر) كما يقول المثل الشعبى ، بل هو : القمر . إذن هناك تحول فى صورة الرجل ، ومن هنا فإن البديل له لم يعد هو الرمل مباشرة بل هناك خيار جديد يطرأ على المعادلة وهو البحر الممتلىء بالحياة ، من خلال استعاره الأمواج والرغبات ، فإذا لم تقبل المرأة بالبحر فإنها ستفضى بنفسها حتما إلى : الرمل ، الذى صار – هنا – خياراً ثالثاً بعد خيارين مغريين .

ولكن إعادة قراءة الأبيات سوف تحيلنا مرة أخرى إلى الرجل ، لأن الرمل هنا لا يأتى على أنه عالم منفصل ومستقل عن البطل ، بل هو (دال) مركزى يحيل إلى الرجل وليس بديلاً له أو عنه ، وكذلك البحر والقمر فهى كلها فى موضع (الخبر) صياغة أو حكماً ، إذ إن الرجل هو المبتدأ المحال إليه بضمير الغياب (إنه) . وليس له من حضور إلا من خلال الخبر الأول (القمر) : (إنه القمر) أو ما عطف عليه (أو البحر/أو الرجل) . فالمرأة إذن ليست فى خيار بين ثلاثة أشياء بل هى فى خيار بين ثلاث صفات : إما الرجل/القمر ، وإما الرجل/البحر ، وإما الرجل/الرمل . وكلها تتضمن صفة الاحتواء ، فالقمر يحتوى المرأة بضيائه ، والبحر بأمواجه (ورغباته) ، والرمل يتضمنها فى جوفه . كما أن الرمل يصير قوزاً منعطفاً كالهلال فهو قمر من نوع ما ــ كما رأينا فى بداية البحث . وهذا يعنى أن الرجل هو كون المرأة ومصيرها ، لهذا لم يكن من الضرورى لها أن تنطق فى هذا النص ، لأن الخيارات المقدمة لها تنتهى كلها بنهاية مصيرية واحدة هى : الرجل .

وهذا الرجل يطل من فوقها عبر (القمر) ويتحرك من تحتها عبر (الرمل) ويموج من حواليها عبر (البحر) . وهكذا يتم إغلاق الآفاق على المرأة التى أصبحت (لؤلؤة) مكنوزة ، لا حول لها ولا طول إلا أن تتعشق الرجل الذى صار يداهم سمعها مرة تلو أخرى : فقولى إنه القمر .

والقمر عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة ؛ فهو (الأب) وهو (الثور) ، وبه يصفون الرجال ويجسدون اكتمالهم ورجولتهم[40] . وإذا ما نحتوا للقمر صنما جعلوه تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال ــ كما يقول ابن الكلبى فى كتاب الأصنام[41] . ولعل هذا الحس الذكورى عن القمر هو ما جعله مذكراً عند العرب على حين أنه مؤنث عند غيرهم ــ كما يذكر أحمد كمال زكى ــ (فقد ظهر أنه أقدر من الشمس على تقسيم دورة الأرض إلى اثنى عشرة ساعة ، وأنه أكفأ فى قياس الزمن ، ومن ثم فهو لا يزال فى وسعه أن يهيء مقياساً ثابتاً لتنظيم الشئون المختلفة)[42] .

ومن تنظيمه للشئون المختلفة أنه أخذ ينظم كون المرأة ويؤطر وجودها ، فهو بحرها ، وهو رملها ، وهو ضوؤها ، وهو الآمر لها لكى تقول وفى الوقت نفسه هو الناهى لها عن القول ، وهذا هو الاكتمال الذكورى أمام الأنثى التى وجب عليها النقص فى حضرته .
هذه كلها دواع توجب كون الرجل قمراً . فالرجل/القمر لابد أن يكون رجلاً كأعظم الرجال ــ على حسب عبارة ابن الكلبى . وصارت صفة (القمر) له هو وليست للمرأة . الشاعر هنا يعيد لهذه الدلالة قيمتها الأولى ويحقق لها ذكورتها بعد أن تأنثت على أيدى شعراء الغزل ، ومن هنا صارت جملة القمر هاجساً جوهريا للقصيدة تكررت فيها ست مرات ، مما أكد سيطرة القمر على بقية العناصر واحتواءه لها ؛ فتراجع البحر والرمل والشجر والوتر ليحل القمر محل الجميع ، ويكون هو الصوتيم الذى كتب ذكورة النص على الرغم من حضور الأنثى .

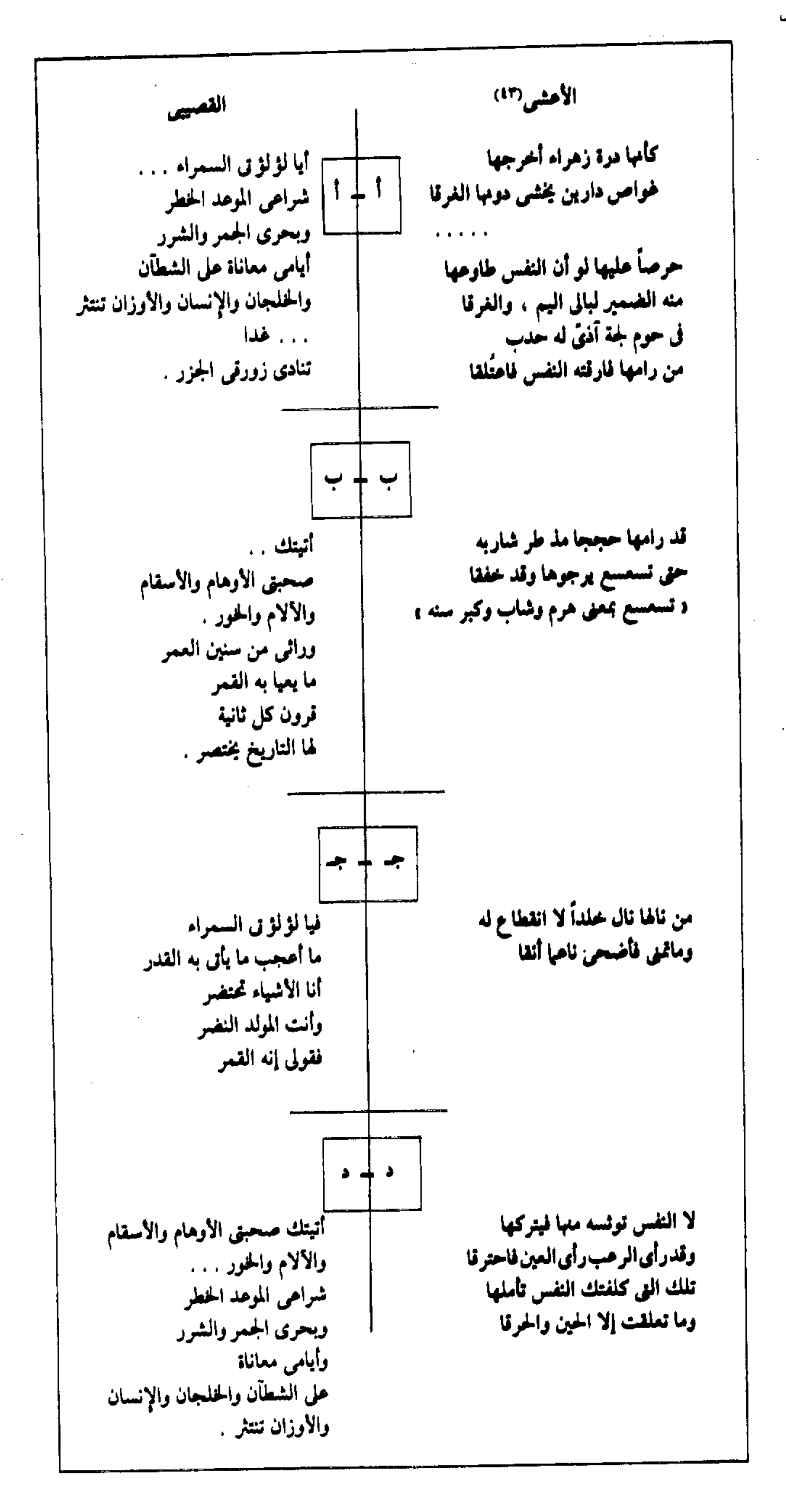
٣ - ٢ - ٣ اللؤلؤة السمراء

إذا كان الرجل قد جاء كامل الرجولة وسيطر من خلال ذكورته ، فإن المرأة قد جاءت فى نص القصيبى كاملة الأنوثة ، وسيطرت من خلال أنوثتها (وهنا أرمى إلى معنى مغاير لمعنى إنسانيتها) ؛ فالمرأة ــ هنا ــ ليست إنسانا ولكنها أنثى فقط . وتتجلى هذه الأنوثة ــ أول ما تتجلى ــ من خلال الحضور النصوصى لها المتمثل فى جملة (أيا لؤلؤتى السمراء) ؛ وهى جملة تكررت فى النص (ثلاث) مرات فى مقابل جملة الرجل (فقولى إنه القمر) التى وردت (ست) مرات ؛ أى أن للذكر مثل حظ الأنثيين ، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل : ثلاثاً من ست .

وجملة (أيا لؤلؤتى السمراء) هى الصوتيم الحاوى لكيان المرأة فى هذه القصيدة . ومن هذه الجملة نستطيع أن نقرأ صورة الأنثى هنا ، فهى أولاً مناداة بأداة النداء (أيا) أو (فيا) ، والنداء يقتضى بُعد المنادى ونأيه ، ويقتضى أيضاً وجوده ، ولكنه وجود شبيه بالغياب ، وهذا ما استدعى قيام النداء وتكراره . ومن الجلى أن هذا البعد قد ظل على ما هو عليه دون اقتراب ، ويؤكد ذلك أن المرأة لم تتحرك أبداً فى هذا النص .

والمرأة فى هذه الجملة هى لؤلؤة سمراء ، وهذه اللؤلؤة خاصة بالرجل (الشاعر) من خلال إضافتها إليه (لؤلؤتى) ؛ فكأنها ملك خاص . ومن شأن اللؤلؤة أن تُمتلك ، مثلما أن من شأنها أن تكون خرساء فلا تنطق ، ومن ثم فإن الرجل هنا تحول إلى (شهريار) جديد له الشأن وحده .

على أن الإحالة هنا تنطوى على أبعاد شعرية غائرة المدى فى الموروث الأسطورى الشعبى حول اللؤلؤة السوداء فى منطقة البحرين ، حيث عاش الشاعر مطلع حياته . وكذلك للؤلؤة بعدها العميق فى الشعر العربى ، وسنجد ذلك يمثل أمامنا بجلاء فى قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التى جعلها شبها لفتاته وهى درة أخرجها غواص دارين ، البلدة القديمة فى البحرين وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء ، كما يربطها بقصيدة القصيبى وهذا هو الذى يعنينا هنا . ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لنتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين ، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة :



الأعشى[٤٣]		القصيبى
كأنها درة زهراء أخرجها غواص دارين يخشى دونها الغرقا . . . . . . حرصاً عليها لو أن النفس طاوعها منه الضمير لبالى اليم ، والغرقا فى حوم لجة آذىّ له حدب من رامها فارقته النفس فاعتلقا	أ ـ أ	أيا لؤلؤتى السمراء . . . شراعى الموعد الخطر وبحرى الجمر والشرر أيامى معاناة على الشطآن والخلجان والإنسان والأوزان تنتثر . . . غدا تنادى زورقى الجزر .
قد رامها حججا مذ طر شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا « تسعسع بمعنى هرم وشاب وكبر سنه »	ب ـ ب	أتيتك . . صحبتى الأوهام والأسقام والآلام والخور . ورائى من سنين العمر ما يعيا به القمر قرون كل ثانية لها التاريخ يختصر .
من نالها نال خلداً لا انقطاع له وماتمنى فأضحى ناعما أنقا	جـ ـ جـ	فيا لؤلؤتى السمراء ما أعجب ما يأتى به القدر أنا الأشياء تحتضر وأنت المولد النضر فقولى إنه القمر
لا النفس توئسه منها فيتركها وقد رأى الرعب رأى العين فاحترقا تلك التى كلفتك النفس تأملها وما تعلقت إلا الحين والحرقا	د ـ د	أتيتك صحبتى الأوهام والأسقام والآلام والخور . . . شراعى الموعد الخطر وبحرى الجمر والشرر وأيامى معاناة على الشطآن والخلجان والإنسان والأوزان تنتثر .

وقبل عقد المقارنات أشير (بشدة) إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء . وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعي تجربة الأعشى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته . وبكل تأكيد فإن نص الأعشى كان غائباً عن (إدراك) القصيبي ؛ وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية ، ومن ثم تمكن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خيالياً إبداعياً . وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) ، حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي ، الذي يتمثل المبدأ العام فيه على أساس أن (النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات signs تشير إلى إشارات أخرى ، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم ، لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن المتداخل هو : نص يتسرب إلى داخل نص آخر : ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع)[٤٤] .

فالنص إذن دون الشاعر (يتسرب) تلقائياً إلى (داخل) نص آخر . أي إلى عمق الآخر عبر مسار به الخفية والدقيقة جدا . والنص لذا (ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى)[٤٥] . وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز الموروث في حالة تهيج — كما يقول ليتش .

إذن ليست المسألة عملية واعية ولا هي احتذاء أو مجاراة ، بل هي أعمق من ذلك وأبلغ ، بما هي فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لا شعورية ، وبما هي فعل نصوصي وليست فعلاً بشريا ، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير ، بل الحضور والفعل هو للنص (وحده) مع النصوص الأخرى السابقة عليه .

أما وقد عرفنا ذاك وتوثقنا منه فإننا ننظر في النصين معا ، وقد شاطرهما التداخل وسبقهما نص للمسيّب بن علس (خال الأعشى) عن الدرة والغواص ، ومنه قوله :

كجمانة البحري جاء بها غواصها من لجة البحر[٤٦]

ولكننا سنكتفي بنص الأعشى لإقامة دلالات التداخل ، التي تبدأ في الدرة الزهراء يقابلها اللؤلؤة السمراء . وفيها نلاحظ أن الدلالة تحولت من (الدرة) إلى (اللؤلؤة) ومن (الزهراء) إلى (السمراء) . والدرة هي (اللؤلؤة العظيمة الكبيرة)[٤٧] . أي أنها بعض اللؤلؤ وليست كله ، فهي لا تشمل كل ما في اللؤلؤ وإنما هي ما كبر فقط . فاذا تحولت الإشارة من الدرة إلى اللؤلؤة فذاك توسيع لمجال الدلالة وإطلاق لمداها مما يجعلها أشمل وأجمع .

ثم إن الدرة عند الأعشى جاءت مشبها بها بواسطة أداة التشبيه (كأن) فهي لذا جزء منفصل عن المرأة ومستقل عنها ، أما اللؤلؤة عند القصيبي فهي تجسيد دلالي مباشر ومتحد مع مدلوله إلى حد الحلول محله والتحرك منه إلى كل ما يمكن أن تشير إليه الدلالة بإطلاقه الحر .

كما أن درة الأعشى نكرة ، على حين أن لؤلؤة القصيبي تعرفت من خلال امتلاك الشاعر لها عبر ياء المتكلم الملتحمة بها رسما ودلالة .

أما صفة الزهراء فقد تحولت إلى السمراء ، ذاك لأنها مؤنث (أزهر) . وأزهر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور[٤٨] . ولقد رأينا — أعلاه — أن القمر في قصيدة القصيبي هو الرجل ؛ إذ إنه هو الموصوف بكامل الرجولة . ومن صار هذا وصفه فإنه سيستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ؛ ولن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتماثله في الصفة ، ولهذا أصبحت (سمراء) لا (زهراء) . وكذلك صار لها من الجمل الشعرية نصف ما للرجل . أليس هو القمر وهي اللؤلؤة ؟ هو في أعالي السماء وهي في أعماق البحار ؛ فكأنها أفروديت التي جاء اسمها مشتقاً من رغوة ماء البحر — حسبما يقول هسيود — وحسبما تقول الأسطورة إذ إن اسمها جاء من (أفروس) بمعنى (زبد) أو (ثبج) وقد ولدت من البحر[٤٩] . وعلاقة المرأة مع البحر وثبجه إذن هي علاقة أسطورية عريقة ، مثلما أن القمر على اتصال أسطوري مع الرجل . ولهذا فان الرجل تبدى للمرأة على أنه القمر (أو البحر الذي ما انفك بالأمواج والرغبات يستعر) كما يقول القصيبي الذي يجمع أقطاب الأبعاد الأسطورية لاحتواء المرأة ؛ إما بكونه قمرا كامل الرجولة كأعظم ما يكون الرجال ، وهو القمر الأسطوري ؛ أو بكونه بحراً أسطورياً أيضا ، حيث يستعر بالأمواج أو يزبد بالثبج ؛ فتخرج من زبده أفروديت أو اللؤلؤة السمراء . فإن لم يكن هذا أو ذاك فإنه سيكون (الرمل) الذي تلمع في حباته الدرر ، ولن يتخلى في هذه عن سمته الأسطورية حيث الرمل مهوى الموءودات ومقبرة الدرر التي تظل تلمع في حباته .

ونص القصيبي في هذه التمددات الدلالية يهشم دلالة الأعشى ، فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نوى دلالية ، متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة ، والواقع بالخيال ، والمجرد بالحسي ، فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات ، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه ، مثلما تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة ، التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه ، فصارت درة الأعشى لؤلؤة للقصيبي .

أما (غواص دارين) فقد صار (قمراً) ونهض من الأعماق إلى الأعالي ، كما أن الإحالة إليه كانت بصفة الغياب عند الأعشى ، وكذا عند القصيبي ، فهو (يخشى) والنفس تؤنسه ، كما أنه القمر بضمير الغائب ، ولكنه يتحول إلى (أنت) عند الأعشى : (تلك التي كلفتك النفس) ؛ فهو مخاطب مستقل عن الذات الشاعرة . أما عند القصيبي فهو يصبح (أنا) أي الذات الشاعرة نفسها . وبذا نلمس سمة التوحد والتجسد الشعري عند القصيبي في مقابل الانفصال عند الأعشى ، بدءاً من انفصال الدرة وتجسد اللؤلؤة ، وامتداداً لحال الذات انفصالاً واتحاداً .

كما أن الدرة صارت زهراء مرة واحدة لا أكثر ، على حين أن اللؤلؤة تردد وصفها بالسمراء ثلاث مرات ، وهذا ناتج عن حس الرغبة بملاحقة النبض الشعري للدلالة . فالقصيدة التي قامت على انفصال الدلالات وقدرتها على الاستقلال عن بعضها كفاها وصف واحد لمطلبها ، وهذا ما فعله الأعشى مع درته الزهراء . أما القصيبي فقد جاء نصه مبنياً على تلاحم الدلالات وتجسدها ، لذا تلاحقت الصفات الموحدة : إنه القمر . ويا لؤلؤ في السمراء .

وصفة السمراء للؤلؤة هي صفة ثابتة ووحيدة لم يلحق باللؤلؤة

صفة غيرها مما يجعلها جزءاً عضوياً فيها . فهي ليست لؤلؤة فقط كما أنها ليست (لؤلؤتي) فحسب ، بل هي (لؤلؤتي السمراء) ؛ وهذا هو شكلها وماهيتها التي لا تتحول ولا تتبدل . والسمرة هنا ليست صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء ، بل السمرة دلالة لازمة جاءت لإظهار الماهية ؛ أي أنها صفة ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف ، مثل قولنا البحر المائي التي لا تميز بحراً مائياً عن بحر غير مائي ، ولكنها تقرر ماهية الموصوف وهذه سمة فنية كان يتميز بها هوميروس في إلياذته ، مثلما كان يفعل في وصفه لهيلانه بصفة واحدة ملازمة لها لا يريم عنها وهي : (هيلانه ذات الحزام العميق) أو أندروماك (ذات الذراع الأبيض) ويكرر ذلك بإخلاص كامل للصفة الواحدة (بحيث يولدفينا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال ، ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال) كما يقول محمد مندور[٥٠] .

وهذه سمة من سمات تحرير الدلالة وإطلاقها من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشعرية للصياغة ، حين يصبح التكرار لازمة يتواصل نبضها مع القصيدة فيحدث إيقاعا متلاحقاً تتوحد معه الدلالات ، ويعْلق بنفس القارىء ؛ فيحس بإصراره وتعاقبه ، ويتحول التكرار إلى هاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها . وذاك أمر يمكن حدوثه في نص القصيبي يجعله إضافة يتحرك الأعشى من خلالها لينبعث من جديد حياً عبر غازي القصيبي ، الذي تولى استحضاره وتحريكه من خلال تداخل نصيهما معا ، وهو تداخل يقوم على التحولات المتعددة كما لاحظنا ، وكما نلمس من تحول بيت الأعشى :

قد رامها حججا مذ طر شاربه
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا

فالحجج التي تسعسع فيها وهرم منها بطل الأعشى تتحول إلى سنين يعيابها القمر (الرجل / الشاعر) ثم تتمدد إلى قرون يختصر بها التاريخ ــ كما مر بنا ــ في قول القصيبي :

ورائي من سنين العمر
ما يعيا به القمر
قرون كل ثانية
بها التاريخ يختصر

وإذا كان بطل الأعشى قد (خفق) واضطرب من مرامه فإن القمر/الرجل عند القصيبي دخل في مواجهة مصيرية أخطر من مجرد الاضطراب :

وقدامي
صحاري الموت تنتظر

وهنا يدخل (الموت) ليكون في هذه المرة مصيراً للرجل ، بعد أن كان سابقاً من حظ المرأة ، وهذا يؤسس مفارقة نموذجية عن حسين سرحان ، مثلما افترقت سمة السمرة من مجرد صفة للشفة عند سرحان إلى ماهية مطلقة للمرأة عند القصيبي ، وصارت اللؤلؤة السمراء تمدداً حياً ونموذجياً لذات اللمى .

ومن نتائج دخول الموت صرنا نجد الرجل عرضة للوهن والضعف ، وأمكن أن نراه شاكياً باكياً من ضعفه ، حتى وإن كان قمراً كامل الرجولة :

وجئت أنا
وفي أهدابي الضجر
وفي أظفاري الضجر
وفي روحي بركان ولكن ليس ينفجر . .

. . . . . .

. . . أأعتذر ؟
عن القلب الذي مات
وحل محله حجر

فالرجل/القمر يظل بشرياً وجسداً قابلاً للضعف ، ولذا داخله الضجر ومات قلبه ؛ ومن ثم صار :

أنا الأشياء تحتضر

إنه احتضار الأشياء كلها . وهذه الأشياء ــ كما في النص ــ هي القمر والبحر والرمل والشجر والوتر . وليس لهذه الأشياء ، ممثلة بالرجل ، من مأمل إلا من خلال المرأة/اللؤلؤة السمراء ؛ ولذا خاطبها صادقاً مخلصاً مستنجدا :

أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر
فقولي إنه القمر .

في هذه الجملة حضرت كافة مناحي الخطاب اللغوي من خلال الضمائر الثلاثة ، المتكلم : أنا ، والمخاطب : أنت ، والغائب : إنه . وللأنا الاحتضار ، بينها للأنت الولادة النضرة . أما الهو فلا وجود له إلا من خلال (النطق) بالكلمة السحر . وهي كلمة لا تنفذ إلا من لسان اللؤلؤة السمراء . ولكن هذه السمراء جاءت خرساء لا تنطق ولذا فإن الرجل لن يكون قمراً أي لن يكون كامل الرجولة ؛ ومن هنا جاءه الضعف والوهن وداهمه الاحتضار . وانتهت القصيدة بنذير الموات ، إذ لم تنطق اللؤلؤة السمراء :

غداً ــ لا تذكريه غدا !
غــدا
تنادي زورقي الجزر
ويذوي مهرجان الليل . .
لا طيب ولا زهر
. . فقولي إنه القمر !

وتطير القصيدة مع هذا الختام حاملة قدرها الناقص نتيجة لذاك الحضور الناقص حيث بدا النموذج فيها حياً ولكنه بعيد . . ومن ثم صار حاضراً شبه غائب ، فالمرأة فيه قد تحقق لها (الحضور) لكنه منحة من الرجل وليس إنجازاً ذاتياً ، وحينها منحها الرجل هذا الحضور سلبها حق النطق في حين وهب لنفسه كامل الرجولة ، ولكن كماله هذا انتقض عليه فعراه أمام الأشياء وحوله إلى رجل ضعيف يواجه الاحتضار ولا منقذ له إلا المرأة ، ولكن المرأة لا تقوى على إنقاذه

لأنها جاءت ضعيفة كما كان قد أراد لها . ومن هنا وقع الرجل فى مأساة مصيرية صنعها لنفسه .

وبذا تكتمل صورة هذا النموذج عن المرأة/الحياة ، أو المولد النضر ، حيث يتحقق لها هذا التصور النموذجي من حيث إنها واهبة الحياة ، بعد أن كانت مادة للموت . وننتقل الآن إلى صورة ثالثة لنموذج المرأة الشعرى .

٣ - ٣ المرأة/المعنى

رأينا فى نموذج المرأة/الحياة أن المرأة جاءت بحضور أنثوى كامل الأنوثة ، وحينها (طلعت) فى القصيدة نتج عن ذلك الطلوع عالم رومانسى مفعم بأجواء العشق والمتعة ، وفيها يقول غازى القصيبى فى القصيدة ذاتها :

طلعت فماجت الأنداء والأشذاء
والأضواء والأهواء والصور

هذا هو طلوع المرأة فى ذلك النموذج ، إنه طلوع الأمل للرجل الذكرالذى جاء ممتحنابالضجر والاحتضار ،وراح يبحث عن هذه التى تقوى على منحه الأنداء/والأشذاء/والأضواء والأهواء/والصور .

ذاك نوع من (الطلوع) رأينا سماته فى النموذج الثانى ، ولسوف نرى الآن نوعاً مختلفاً من الطلوع ، يتأسس منه نموذج ثالث هو المرأة/المعنى .

وطلوع المرأة/المعنى يأتى فى قصيدة بعنوان (خديجة) لمحمد جبر الحربى ؛ حيث نقرأ :

جاءت خديجة[٥١]
طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت تينا وزيتونا
وألقت للنخيل تحية الآتين من سفر فأينعت الوجوه
شقائقاً ونمت حبيبات الندى مطراً على تعب
القرى ، قمراً على الباب العتيق لعالم نسى
الحديث الطفل ، والكلم المذاب مع ارتخاء
النهر أول ما ظهر .
نسى التطلع للقمر
طلعت على مد البصر .

هكذا تبتدرنا القصيدة مفارقة للنموذجين السابقين حيث نجد المرأة هنا عيانا بيانا ، فهى : خديجة باسمها وذاتها ، وليست بذات اللمى أو اللؤلؤة السمراء . فهى الجوهر وهى الذات وليست الصفة أو الماهية .

وخديجة هذه (جاءت) ، هى الفاعلة والمحدثة للفعل ؛ فهى غير ذات اللمى التى يرسل الشاعر إليها خطابه عبر الوسطاء ، وليست اللؤلؤة السمراء التى ظل الشاعر يأمرها بأن تقول فلا تفعل .

وهى بعد أن (جاءت) طلعت ، فحضورها ليس مجرد حضور بأن تأتى ، ولكن ذلك يعقبه طلوع . ولا يفوتنا هنا ما لفعل (طلع) من علاقة عضوية بخروج المرأة بصفة خاصة من خبائها . ولذا كان من كلام العرب المجازى قولهم : طلعت المرأة من خبائها — كما ينقل الزمخشرى فى أساس البلاغة (مادة طلع) ، ومادة طلع على هذا تصبح ذات دلالة نموذجية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها إلى فضاء الفعل والحياة . كما أن الفعل (طلع)[٥٢] مرتبط بدلالات العلو/والإشراق/والنماء/والبلوغ ؛ من ذلك قولهم طلعت الشمس بمعنى ظهورها من علو . وطلع النخل أى خرج ثمره وأعطى ، وطلع المكان أى بلغه ، وأطلع الشجر بمعنى أورق ، وأطلعت النخلة أى طالت وتمددت . وهذا كله تاريخ دلالى ثرى تشبع به هذه الكلمة (طلعت) جعلها عنصراً توليدياً غنياً نتج عنها (جملة شعرية) بالغة الثراء حسياً ودلالياً ، حيث بلغت ما يوازى أربعين كلمة موزعة على أربع وعشرين تفعيلة (مستفعلن) انتهت بكلمة (ظهر) المعادلة لطلع فى تدليلاتها . هذا جانبها الحسى أما دلالات هذه الجملة الولود فإنها من الشمول إلى حد يصنع حقلاً دلالياً ، حيث يورق التين والزيتون ، وتلقى للنخيل التحيات ، وتونع الوجوه وتنمو حبات الرمال . وهذه كلها دلالات متولدة عن الفعل (طلعت) حيث معانى النمو والتعالى والعطاء . وهذه جميعها ثمار للفعل الجديد الصادر عن المرأة الفاعلة ، إنها المرأة/المعنى حيث نجد كل حركة منها تفضى إلى عمل مثمر . فحركاتها أفعال ، ولذا فهى جاءت وطلعت وألقت . وفى المقاطع التالية جاءت مرة أخرى/وأسفرت/ودخلت/ومالت/وأزهرت/وقرأت/ودمعت/ومشت . ولو مضينا فى رصد أفعالها لصنعنا معجماً من الأفعال يملأ علينا نصف هذا البحث . فهى امرأة صانعة للأفعال ومولدة للمعانى ، تقول وتفعل وتمارس إصدار الأوامر (على خلاف نموذجينا السالفين اللذين مارسا استقبال الأوامر دون فعلها) . وخديجة ، قبل أن تأمر تفعل ، فهى قد :

احتفلت بميلاد الحروف وأطلقت عصفورها للبوح
فى طرق المساء :
لا تزرعوا قمحاً من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس . . . لا
لا تركبوا بحراً من قبل أن يجد الحمام مكانه فى القلب . . لا
لا تطلبوا أجرا على وجع الكلام وحرقة القلب المضرج
قبل أن يفد الحمام
قالت . . وأسدلت الكلام .

هذه خديجة الفاعلة التى لا ترى أن الكلمات (زيف كاذب أشر) كما هى صورة الكلمات عند المرأة/اللؤلؤة ، ولكنها تحتفل بميلاد اللغة وتصنع من هذا الميلاد عصفوراً ينطلق بالبوح والفعل .

ومع هذا الفعل الملازم لذات المرأة من خلال اسمها الصريح الفاعل فإنها ذات صفة أيضا ، فهى (فتاة الليل) وفى ذلك مفارقة شجاعة حيث إن فتاة الليل فى العرف العام تشير إلى معنى مستقبح[٥٣] . وتأتى هذه الصفة مرتين فى القصيدة فى مطلع المقطع الأول كما نقلنا ، وفى بداية المقطع الثانى :

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت
دخلت على الأطفال موالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئاً
أسمرا ،
قمراً على وجع القمر .

وفى هذا المقطع تتقرر دلالات (فتاة الليل) من خلال أفعالها فهى (تسفر) بالمواويل على الأطفال وتميل للحديث وتزهر به ، كما أنها تقرأ كتاب الله فتنثر على الكلمات دفئاً أسمراً .

وهذه دلالات تضاف إلى ما فى المقطع الأول من دلالات العلو والنماء ، مع ما تحمله صيغة (صبح الهواء) من مفارقة طريفة حين تطلع فتاة الليل من ذلك الصبح أو حين تجىء منه ، مما يجعل الليل المنسوبة إليه هذه الفتاة ليلاً مختلفاً عن الليل المعهود ، من حيث إن الليل الحقيقى هو المشتمل على النهار والحاوى له ، كما تشير الآية الكريمة فى قوله تعالى (وآية لهم الليل نسلخ منه النهار ــ يس ٣٧) أى أن الليل يتمخض عنه نهار كان مختبئاً فيه . ولكن ليل القصيدة يفارق ذلك الليل ويختلف عنه ، لأنه ليل يأتى من الصبح ، مما يعنى أنه شىء آخر غير الليل المعهود . وهذا الليل الجديد يتشكل آنياً بين يدى القصيدة . وعليه فإن الدلالة فيه ذات تكوين ابتكارى تتخلى فيه عن تاريخها السياقى المعنوى السالف ، وتتصنع من خلال النص فى تكوين دلالى جديد . ومن هنا فإن (فتاة الليل) ليست هى ما كنا نعهد قبل مداهمة النص لنا ، ولكنها صفة جديدة تتقمص مكوناتها المعنوية من تطور جمل النص ، وهو تكوين يتشكل من خلال الأفعال المتلاحقة التى رصدنا بعضها ونحيل إلى بقيتها فى النص .

إن هذا معناه أننا نقرأ نصاً شعرياً يصنع نموذجه عن المرأة من خلال حركات هذه المرأة (داخل) النص لا (خارجه) . وهذا ما يلزمنا فعله ، بأن نستقرىء سمات هذا النموذج حيثما ظهرت فى النص ذاته ، تماماً مثلما فعلنا مع نص القصيبى وسرحان حيث شكلنا صور النماذج كيفما جاء فى النصوص .

ومن تشكلات نموذج فتاة الليل الصانعة لحقيقتها نصوصياً أنها تسلب من الرجل أهم رمز لذكورته وهو رمز القمر ، حيث يتحول هذا الرمز من (دال) على الرجل إلى مدلول يتولد عن حركة خديجة ؛ ويتكرر ذلك خمس مرات فى المقطعين الأول والثانى ، وفى كل هذه الحالات جاء القمر نتيجة للفعل الصادر عن خديجة ، فهى تصنع (قمرها) وتشكله ، مثلما تشكل فعلها بإيجابية قاطعة تصدر عنها هى وليس عن الرجل الذى أخذ فى الاختفاء والاضمحلال فى هذا النموذج ، واقتصر على كونه مجرد إنسان لا يتميز عن المرأة بل ولا يساويها ، وقصارى ما يأمله هو أن ترضى به فتاة القصيدة رفيقاً لها وشاهداً على فعلها :

وطلبتُ منها أن نكون
أبقيت فى يدها يدى
لكفَّت الدنيا عن التجديف .
ذا بحــــر
وقفنــــا
والسماوات انتهت فينا
وكنا راحتين تحوّطان الشمس
شفة وشمس
لغة ترطب مبسمين
حمامة ترتاد ساحتنا
نحب . . . نحب . . . يا الله
نحن نحب
نحن الصرخة الأولى
ولون الماء والأشياء .

هكذا يتحد الرجل بالمرأة وينضوى تحت رايتها ليندمج فيها وفى فعلها ، وهذه مفارقة نموذجية حيث تصبح القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها ، مثلما انقلبت معادلة الليل/الصبح وصار الليل يخرج من الصبح ، بدلاً من العكس المعهود .

ومن هذا التوالد الدلالى القائم على (المفارقة) يأتى صوت المرأة ليشكل الحدث فيستثير الفعل حيث إن :

صرختها استحالت نبتة فى غرة الصحراء
دمعتها استحالت قطرة .

ولا تكون صرخة المرأة ودمعتها فى الصحراء إلا لحظة (الوأد) ؛ وهذه لحظة تاريخية مصيرية للأنثى ، ولكنها هنا تتحول من موقف للموت إلى ارتعاشة حياة ، وتتفتق الحياة لتصبح عدداً مجموعاً من الحيوات الشاملة فى ساعة الوأد الذى تواجهه الأنثى فى (غرة الصحراء) فتحوله خديجة إلى (نبأ) يحمل رؤية الحياة ملء الرمال :

إن جاءكم نبأ . .
فهذا ساحل الرؤيا وإن هجت به ريح الشمال
تظل أصوات النوارس ، صرخة الحيوات
ملء رماله .
فتبينوا إن جاءكم نبأ .

ومن هذا النبأ أن صرخة الحيوات فى الرمال (استحالت نبتة فى غرة الصحراء) . وفى كلمة استحالت ما ينهض دليلاً على التحول الاصطناعى وانصراف الحدث عن غايته المقصودة إلى وجهة جديدة يتخذها الفعل لنفسه ، مما يحول صرخة الموءودة إلى صرخة للحياة تنبت بها الصحراء .

ومن هذه الصرخة الأنثوية الفاعلة يتولد الأمر من خديجة إلى رجلها بأن يذوق معها تجربة (الوأد) المتحول ، فتوجه إليه دعوتها بالموت/الميلاد قائلة :

فالتثم بالتربة العذراء
وليكن الغياب
غاب وغاب
لا أرض فى الأرض التى تهب السواد
لا أرض فى الأرض اليباب

ويستجيب الرجل لدعوة أنثاه ويدخل معها فى تجربة (الوأد) ويغور فى الغياب من غاب إلى غاب ، ثم يصرخ بعدها :

صرختُ . . صرختُ
وما فتئت أردد الصلوات فى روحى
كلا ورب البيت
ما مزقت أوراقى ولا آذنت خيلى بالرحيل
أنا القتيل على ضفاف الحلم
والربان فى قدم المسافة

هكذا يتحول فعل الصراخ إلى حدث تطهيرى حين يضع الرجل نفسه بين يدى فتاته مقسماً لها ببراءته من الدم المراق ، بدليل أنه هو (القتيل على ضفاف الحلم) ؛ فلم تكن هى وحدها الموءودة ولكن الوأد وقع عليهما معا . ولابد من أن ينهضا أيضاً معاً من الرمل بالحيوات والتربة العذراء والنبتة المرتعشة بالفعل ، وسيكونان عندئذٍ كما قالا :

نحن الصرخة الأولى
ولون الماء والأشياء

ولسوف تتلون من ذلك وجوه الحياة : الجداول/البلابل/القبائل/والصحراء .

ولكن صورة الموءودة لم تختف بعد ، ذاك بأنا أمام نوع من الوأد أكثر فداحة وأشرس أثراً من السابق ، وهو ناتج عن العورة التى لم تستر بعد ، مما يعنى أن العرى مازال باقيا ، وأن الستر لم يتحقق . ولهذا فهو مطلب قائم وماثل تشخصه لنا فتاة الليل ، قالبة الصورة القديمة إلى وجه جديد فتقول :

اللوح أسود
فاستروا عرى البلاد وسوأة المدن اللقيطة
واحتموا بوجوهكم . وتبينوا إن جاءكم نبأ
هذا أنا تعب ومرساة وقيد رافض للقيد .

هذه إذن هى الصورة والمعضلة فالموءودة هى البلاد ، وخديجة تعب ومرساة وقيد . ولكنها قيد رافض للقيد . وهذا الرفض يحل مشكلة هذه المرأة كإنسانة ، ولكنه لا يفك قيد البلاد بعريها الذى لم يستر ، ويمدنها اللقيطة التى مازالت سوأتها بادية عارية . هذى هى الحقيقة ، وما عداها فهو زيف مارسه التاريخ الذى تحذرنا خديجة منه :

لا تقرأوا التاريخ
زيف ما يسطره الذيول
كفاكمو زيفا على زيف
سفى العمر مرت ما قرأت حقيقة
مرت . . كما مرت على الصحراء صائفة الغمام .

والوأد إذن لم يعد تاريخاً مضى ، ولا هو دفن البنت حية فى الرمال طلباً لسترها ، ولكنه عرى البلاد وسوأة المدن اللقيطة . ولقد تخلصت الفتاة من حادثة (الوأد) بأن (صرخت) صرختها الفاعلة التى فجرت الرمال وحركتها ، وجعلت حبيباتها مطرا وقمراً ونبتة فى غرة الصحراء ، هذه المرأة القيد الذى رفض القيد ، لكن المدن اللقيطة لم تزل لقيطة وتشكل منها :

وطن سراب . .
وطن تراب
وطن ضباب

وتتردد كلمة (وطن) موصوفة بهذه الصفات سبع مرات فى القصيدة ، أى أن الوطن المتكون من العرى والمدن اللقيطة لا تحل معضلته إلا بستره وإنقاذه ، فهو مثل البنت القديمة فى المثل الشعبى (البنت إما للستر أو للقبر) . والستر فى هذا المثل ــ كما شرحنا من قبل ــ معناه الزوج . وبذا فإن جملة (فاستروا عرى البلاد) معناها زوجوها بفارسها المنشود ، وذلك لكى لا تواجه المصير البديل وهو القبر .

وهذه صورة أخذت بتحويل المفهوم السائد للموءودة إلى مفهوم مختلف يطور الدلالة ويوغلها فى الإفزاع والتكثيف . هذا ما اكتشفته فتاة الليل :

(وجَدتُ ركاما موغلا فى العتق منثوراً رماداً ملؤه وطن)

هذا هو الموروث القديم (ركام موغل فى العتق) موروث الأساطير والحكايات الشعبية عن الموءودة التى هى ــ هنا ــ وطن يلفه الرماد ، كما كانت الرمال تحتوى البنت فى جوف (القوز) .

ومن وسط هذا الركام جاءت (خديجة) وطلعت (فتاة الليل) من تحت الرماد مثل طائر الفينيق ، ثم :

دخلت على الأطفال موالا ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئاً أسمرا
قمراً على وجع القمر .

لقد أزهرت (فتاة الليل) القادمة من صبح الهواء . وكلمة (أزهرت) تبعث فينا صورة (الدرة الزهراء) صاحبة الأعشى ؛ وهى صفة ارتبطت بمثال المرأة/الحياة أسطوريا ــ كما ذكرنا من قبل ــ ورأينا أن غازى القصيبى حرر لؤلؤته من تلك الصفة لكى لا تشارك الرجل/القمر فى صفة من صفاته الأساسية ، واستعاض عنها بصفة (السمراء) ، ولكن محمد جبر الحربى ينحت لفتاته صورة تمت للدرة بعلاقة جذرية ، لكنها علاقة التحول والمفارقة ، ذاك لأن (أزهرت) فعل وليست صفة ، وفى الفعل الحركة والحياة مع تحولات الزمن وتفاعلاته ، وهذا ما ينقص الصفة والاسم ، ومن هنا جاء تطور صورة (فتاة الليل) ومغايرتها لصورة الدرة الزهراء . فهى ليست بذات صفة ولكنها صاحبة فعل ، وهى ليست جامدة ولكنها متحركة ومتوثبة بالحياة ، ولهذا فإنها حين (أزهرت) تحولت إلى شىء حى ، فقرأت كتاب الله ثم (انتثرت على الكلمات دفئاً أسمرا) . وهذا الدفء الأسمر هو تحول لصفة اللؤلؤة السمراء ، تلك الصفة الملازمة للؤلؤة والدالة على ماهيتها عند غازى القصيبى ، ولكنها هنا تتحول من صفة للمرأة إلى صفة لحالة فعلها وما ينتج عن ذلك الفعل . وهو ناتج ذو تأثير يخترق معادلات المعهود إلى درجة أنه يختلس ماهيات الأشياء ، حيث يجعل القمر وصفاً لحالة الانتثار الناتج عن حركة فتاة الليل ، وهو إذ يكون صفة وحالاً لها فإنه فى الوقت نفسه يرتد فينتثر على وجع الرجل/القمر : قمراً على وجع القمر .

وصنيعها إذن أزهر أولاً ليتحول من الماهيات والتلازم إلى الفعل والتغير ، حيث استحالت السمرة إلى دفء ثم انتثر ليسلب القوة من الرجل فيأخذ قمره ليحوله إلى حال للانتشار وإلى وجع راهن .

ومن هذا الإزهار وما تلاه من كشف صورة الموءودة الجديدة (البلاد ــ الوطن) أصبح قدر خديجة/فتاة الليل أن تكون فاعلة . وأصبح لزاما عليها أن تحول دلالات الجمود واللزوم إلى دلالات للتغير والتحول الدائم ، وهذا يشمل الصفات والأسماء كما رأينا فى تحولات دلالات فتاة الليل والقمر ، ويشمل الأفعال كما فى أزهرت وطلعت ، ويشمل النماذج كما شاهدنا فى نموذج الموءودة ، ومن كان ذا شأنها فهى

صانعة للمعانى ، وبذا تكون مثال المرأة/المنتجة فى مقابل المرأة/المستهلكة (بفتح اللام وكسرها على المعنيين) . هذا هو نموذج المرأة/المعنى التى جعلت شاعرها يقدم لنا (٨٦) ستة وثمانين فعلاً ماضياً ، تشكلت منها دلالات القصيدة .

وهذا العدد الكبير من أفعال الماضى التى طغت على النص واحتلت مساراته ، يوحى بصفات هذه المرأة/النموذج ، فهى امرأة تمضى داخل الفعل وتحدث غايتها وتجرى حدثها . ولم تأت الأفعال بصيغة المضارع لأن المضارعة تقتضى النية فى القيام بالفعل أو تدل على الشروع فيه ، لكنها لا تشير إلى (إنجاز) الفعل ؛ ومن ثم (إنتاج) الحدث و (إحداث) النتيجة . أما أفعال المضى فإنها تدل على البت وتحقيق الغاية ، كما أنها تدل على أن ما حدث من أفعال كانت نتائج لفعل ذاتى صدر عن المرأة بإرادة منها وتنفيذ بيديها ، فهى امرأة الفعل والإنجاز والبت ، مع التفرد فيما تفعل معتمدة على تصورها للعالم من حولها . وهى حينما تصل إلى ذلك التصور فإنها تحقق شروطه بنفسها وتحدث غاياتها فيه ومنه . إنها امرأة حديدية تصنع ظروفها وتشكل أجواءها ، وإذا اقتضى الأمر تحويل الدلالات أو توليدها فإنها تفعل ذلك بلا مواربة .

وإذا استراحت من الفعل المنجز قليلاً فإنها تلتفت إلى (الأمر) بديلا عن الإنجاز الذاتى ، لكى تأمر الرجل بأن يفعل ما يتوائم مع دلالات أحداثها ، ولذا نجد عشرة أفعال جاءت بصيغة الأمر لإكمال بعض جوانب الصورة الشاملة لدلالات النص . ولكن أفعال الأمر لا تقاس بأفعال المضى (بنسبة ١٠ إلى ٨٦) مما يعنى أن المرأة هنا تعتمد على جهدها فى تحقيق غاياتها . وهى غايات متحققة بكل تأكيد ، لأن سقوط عشرة أفعال أمر لا يؤثر فى ستة وثمانين فعلاً قد تم تحقيقها . فالنص إذن بكل نعله وأشره هو نص المرأة ، وهى ـ وحدها ـ بطل القصيدة ومنتج الدلالة ، بما أنها المرأة/المعنى .

وما جاء فى القصيدة من أفعال أخرى فهى ليست ذات علاقة جوهرية بتشكيل الدلالات الأساسية الصانعة للنموذج .

لهذا كان عنوان النص : خديجة ، وكانت حقيقته : خديجة ، وانتهى على مشهد اكتمال الحضور الفاعل للمرأة/المعنى .

جاءت على شفة وشمس
طلعت خديجة من تفاصيل الهواء
فأشرقت
ونمت على يدها القرى
ونمى الهوى أبدا
وما كذب الهوى
كلا ولا كذبت تراتيل القرى .

هكذا القرى (نمت) بصيغة الماضى والتحقق على يدى خديجة/الفاعلة المنتجة . والقرى إذ تنمو فهى البديل الذى نشدته خديجة عن المدن اللقيطة وراحت من أجله تهيم حيث رأيناها فى النص وقد :

طلبت مواناء ، فتشت فى السفن عن وطن بديل
تعبت من البحث الطويل
تعبت من الركض الذى يمتد من فرح الأجنة
وانطلاقات الجذور
إلى انحناءات الكهول
تعبت من الوطن البخيل .

هكذا رأيناها فى وسط توترات النص ، وقد طلبت وطناً بديلاً وتعبت/وتعبت/وتعبت منه ومن طلابها له ، ولكنها فى الختام تصل إلى لحظة الميلاد حيث تتحول صرخة الموءودة إلى نبتة تخرج من وسط ركام الرماد ، بعدها جاءت/وطلعت لا لتجد وطناً جاهزاً كبديل للمدن اللقيطة ، لكن لكى يتحقق إنجازها الفعل على يديها هى ، وبفعلها الصادر عنها نراها وقد :

نمت على يدها القرى

نعم لقد نمت القرى على يديها كما يؤكد النص (وما كذب الهوى . . كلا ولا كذبت تراتيل القرى) . لأن الفعل هنا يقوم على الإنجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل الجماد إلى حياة . وهذا هو نموذجنا الثالث : المرأة/المعنى .

. . . . .

وأخيراً نصل إلى النتيجة التى تسفر عما بدأناه من تصور تشريحى حول النماذج الثلاثة للمرأة على حسب تجلياتها فى ثلاثة نصوص شعرية تحمل أمثلة نمطية لحالات الفعل الشعرى المعاصر ، حيث رأينا قصيدة حسين سرحان وقد تجلى فيها نموذج دلالى خالص فى عربيته النمطية أسلوباً ودلالة وتصوراً ، ومن ثم تولدت عنه المرأة الموءودة ، التى صار الغياب وعدم الفعل علامة عليها ، فى حين أنها محبوبة للرجل يتعلق بها ويحن إليها ؛ ولكن حنينه هذا لا ينقذها من مصير الوأد ، فهى بين قطبين مصيريين إما الرجل أو القبر . والرجل حين يهواها فإنه يضمها فى ركن الشفقة والتخوف ، ويضع (الموت) كاحتمال قائم دوما بما هو حصانة مقدسة للمرأة من أجل صيانتها من الحياة .

وحسين سرحان فى قصيدة (ذات اللمى) جعل الموت سبباً شعرياً وأداة جمالية تولد منها نصه ، ويبعث من خلاله صورة المرأة/الموت فى الموروث العربى ، وكأنه يجسد بيت إسحاق بن خلف الذى يقول عن ابنته متمنياً موتها شفقة عليها[٥٤] :

تهوى حياتى وأهوى موتها شفقا
والموت أكرم نزال على الحرم

وهذا الموت (الكريم) هو ما تجسد فى (ذات اللمى) ليصنع منها نصاً شعرياً حديثاً يتلاقى فيه الإبداع الفردى مع الموروث الجمعى ، حيث يكون سلطان الموروث أقوى وأبلغ ، فيحتل الشاعر الآنى وتنشأ حالة (الاختيار) الشعرى التى يتبعها قبول الرؤية الشعرية الموروثة ، فتدخل التجربتان ، الحالية والموروثة ، فى موقف (ميثاق) كما يقول (بلوم) عن (لوحة التلقى ـ Scene of Instruction)[٥٥] . ومن هنا صارت قصيدة حسين سرحان إفرازاً نموذجياً للدلالة النصوصية عن المرأة كما هى فى الذهن العربى الجمعى ، حيث يأتى الحب والموت معا معادلين مصيريين للمرأة ، ويجمع الشاعر بينهما فى نصه ليحقق بذلك اكتمال الصورة بنموذجها المصيرى التام .

ويأتى غازى القصيبى بلؤلؤته السمراء مفتحماً الصورة الذهنية

بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر يتعادل مع السابق وينافسه ، ومن هذه المنافسة يتحقق للقصيبي قدر من التحرر يمكنه من (الحلول) كبديل شاعرى أصيل . ومن ثم (تحضر) المرأة ويتحقق لها الخطاب المباشر ، وتصبح سبباً لحياة الرجل ومصدراً لسعادته ، على النقيض من النموذج الذهنى الذى يجعل المرأة مادة للموت ومصدراً لشقاء الرجل من حيث خوفه عليها .

ولكن حضور المرأة عند القصيبي كان حضوراً أنثوياً خالصاً حيث صارت بلا إرادة وبلا فعل ، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده الذى حل محل (القمر) ، واعتلى صورة الحدث ، وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته ، مما سلب الفعل من المرأة وجعل حضورها بلا فعل . ومن هنا سكتت الأنثى فى قصيدة (أغنية فى ليل استوائى) لغازى القصيبي لنجد فيها نموذج المرأة/الحياة . ولكن هذه الحياة هى الحياة الرجل ، وليس للأنثى منها سوى أنها المانحة لها ، بناء على رغبة الرجل وطلبه . وهذه صورة نموذجية تقوم على بعد أسطورى يصنع المرأة لكى يستمد قوة تجعله قادراً على الأخذ منها ، دون أن يخضع لها أو أن يسمح لها بمساواته فى الفعل .

وتأتى قصيدة (خديجة) لمحمد جبر الحربى متخلصة من شروط النموذجين السابقين لتحقق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتموت ، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة ، ولكنها امرأة تخترق القيد فترفضه وتحقق بذلك نصاً ذا رؤ ية جديدة لا تنقض السالف ولا تلغيه ، ولكنها تتولى إبداعه من جديد ؛ ومن ثم تعيد لنا ابتكاره كنموذج يحتوى السالف وفى الوقت ذاته يفارق ذلك السالف كأنه شىء لم يكن من قبل . وهذه هى (الرؤ ية الجديدة) كما يسميها بلوم فى (لوحة التلقى) . وهى المستوى السادس فى درجات التداخل النصوصى .

الهوامش

(١) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١/٤٢ (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨ م) .

(٢) انظر ديوان الحماسة لأبى تمام ٨٤/٢ (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى . مكتبة محمد على صبيح . القاهرة ١٩٥٥) . وقارن : مصارع العشاق لجعفر السراج ٢٠٧/٢ (دار بيروت . بدون تاريخ) .

(٣) سورة الشعراء ، ٢٢٦ .

(٤) عبد الكريم الجهيمان : الأمثال الشعبية فى نجد ، ٥٩/٢ (دار أشبال العرب . الرياض ، ١٤٠٣ هـ) .

(٥) أخذت هذا المثل رواية عن الدكتور عبد الله سالم المعطانى ، وهو أحد أبناء قبيلة هذيل ، وهذا المثل يكثر ترداده عند هذه القبيلة .

(٦) لسان العرب مادة (ف و ز) .

(٧) حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدى : الإفصاح فى فقه اللغة ١٠٥٤/٢ (دار الفكر العربى . القاهرة ١٩٦٤) .

(٨) انظر عن ذلك : جواد على ، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٦٥٧/٤ (دار العلم للملايين . بيروت . مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٨) .

(٩) هكذا يحدده أحمد كمال زكى انظر كتابه : شعر الهذليين فى العصرين الجاهلى والإسلامى ص ٩ - ١٠ (دار الكتاب العربى - القاهرة ١٣٨٩/١٩٦٩ م .

(١٠) السابق ١٠ .

(١١) عن ذلك راجع جواد على ، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧/٤ - ٦١٨ .

(١٢) انظر : الإمام الرازى : مختار الصحاح مادة (غل) .

(١٣) أبو النجم العجلى : ديوانه ، ١٠٣ (جمع وتحقيق علاء الدين أغا . النادى الأدبى ، الرياض ، ١٤٠١ هـ/١٩٨١ م) .

(١٤) انظر Carl Brockelmann, History of the Islamic Peoples, 9 (trans by J.Carmichael and M. Perlmann. Capricorn Books. New York 1973).

(١٥) ديوان الهذليين ، القسم الأول ، ١٣٨ (دار الكتب المصرية . القاهرة ، ١٩٤٥) .

(١٦) هذه بعض معانى (عور) . انظر القاموس المحيط مادة (ع و ر) ، والزمخشرى : أساس البلاغة عن المادة ذاتها .

(١٧) جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧/٤ ، وكذلك : أحمد محمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، ٣٠٣ (دار الفكر العربى . القاهرة ، ١٩٦٣م) .

(١٨) ورد ذلك فى جريدة (الجزيرة) عدد ٥٤٠٨ ص ٢٣ ، الرياض ٢٤/١/١٤٠٧ هـ (٢٠/٧/١٩٨٧ م) ، نقلا عن مجلة (عالم الاستعمار العربى) العدد الثانى . مارس ١٩٨٧ (هوامش صحفية - فوزية العريفى) .

(١٩) حسين سرحان : أجنحة بلا ريش ، ٢٥ (نادى الطائف الأدبى) الطائف . ١٣٩٧ هـ (١٩٧٧ م) .

(٢٠) الصوتيم هو الوحدة النصوصية التى تكون أساسا دلاليا فى النص ، أى أنها نواته المحركة لكافة أجزائه ، وهى العنصر المهيمن فى النص . للتفصيل راجع : عبد الله الغذامى الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية - ٣٣ ، ٩١ (النادى الأدبى الثقافى . جدة ١٩٨٥) .

(٢١) ليس من شرط الصوتيم أن يكون فى وسط النص ولكنه يأتى (فى) النص ، وفى الشعر القديم يغلب مجيئه فى المطالع . انظر السابق ٩١ .

(٢٢) عن قصيدة (ياليل الصب) ومداخلاتها انظر : محمد المرزوقى : ياليل الصب ومعارضاتها (الدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٦) .

(٢٣) ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ٤٣ (تحقيق الدكتور السيد الجميل . دار الكتاب العربى . بيروت ١٩٨٧) .

(٢٤) السابق ١٠٢ .

(٢٥) عباس حسن : النحو الوافى ٣٣٨/١ (دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٧٥) .

(٢٦) أبو علي الطبرسي : مجمع البيان في تفسير القرآن ١٤٥/٩ (دار إحياء التراث . بيروت . دون تاريخ) .
(٢٧) السابق ١٤٦ .
(٢٨) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٢٧٧ .
(٢٩) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ٩١ (دار الأندلس . بيروت ١٩٨٠) .
(٣٠) ليليان فرست : الرومانسية ١٧٢ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمن « موسوعة المصطلح النقدي » المجلد الأول . دار الرشيد للنشر . منشورات وزارة الثقافة والإعلام — العراق . ١٩٨٢) .
(٣١) ورد ذلك في مقدمة حمد الجاسر لديوان الشاعر حسين سرحان (أجنحة بلا ريش) ص ٨ - ٩ .
(٣٢) إحسان عباس : فن الشعر ١٧٤ (دار الثقافة . بيروت ١٩٧٩) .
(٣٣) عن أفكار غازي القصيبي حول الشعر ووظيفته الثانوية في حياة العصر/انظر كتابه : سيرة شعرية ١٠٧ (دار الفيصل الثقافية . الرياض ١٩٨٠) .
(٣٤) منشورة في جريدة (الرياض) عدد (٥٣٦١) الجمعة ١٤٠٣/٥/٥ هـ (١٩٨٣/٧/١٨ م) ص ٣٧ .
(٣٥) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ٤٨٠ (ترجمة محمد عصفور . عالم المعرفة . الكويت ١٩٨٧) .
(٣٦) هذا هو مفهومها عند كليانث بروكس ، انظر السابق ص ٤٧٥ .
(٣٧) الأخطل : ديوانه ٧١٩/٢ (صنعة السكري . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . دار الآفاق الجديدة . بيروت ١٩٧٩) .
(٣٨) عمر بن أبي ربيعة : ديوانه ١٠٣ (شرح محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ، ١٩٥٢) .
(٣٩) السابق : ١٤٣ .
(٤٠) علي البطل : الصورة في الشعر العربي ٤٤ ، ١٨٣ .
(٤١) السابق : ٤٤ .
(٤٢) أحمد كمال زكي : الأساطير — دراسة حضارية مقارنة — ١٠٤ (دار العودة . بيروت ١٩٧٩) .
(٤٣) الأعشى : ديوانه ٣٦٧ (شرح الدكتور محمد محمد حسين ، الناشر (؟) ١٩٥٠) .
(٤٤) هذا هو تعريف شولـز . راجع : عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٣٢٠ .
(٤٥) السابق : ٣٢١ عن ليتش .
(٤٦) أشار إليه الدكتور محمد محمد حسين في تحقيقه لديوان الأعشى ص ٣٦٤ .
(٤٧) المعجم الوسيط مادة (درر) — (أخرجه الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون . مجمع اللغة العربية . القاهرة ١٩٧٢) .
(٤٨) القاموس المحيط مادة (ز هـ ر) .
(٤٩) نقلاً عن لويس عوض : نصوص النقد الأدبي — اليونان — ٢٢٤/١ (دار المعارف القاهرة ١٩٦٥) . وعن التطور الأسطوري للدرة والمرأة انظر : علي البطل : الصورة في الشعر العربي ٧٧ .
(٥٠) عن هذا وعن صفات المهاة انظر : محمد مندور : الأدب ومذاهبه ٢٥ - ٢٧ (مكتبة نهضة مصر . القاهرة . دون تاريخ) .
(٥١) محمد جبر الحربي : قصيدة (خديجة) منشورة في مجلة (أوراق) عدد (٢٣) في ١٩٨٥/٨/٢٠ ص ١٠-١١ (الإمارات العربية المتحدة) .
(٥٢) المعجم الوسيط مادة (ط ل ع) .
(٥٣) انظر السابق مادة (ب ن ن) حيث ورد قوله (وبنات الليل : طائفة من البغايا) ، وهو تعبير محدث .
(٥٤) ديوان الحماسة لأبي تمام ، ١٥٤/١ .
(٥٥) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ٣٢٦ .

ندوة العدد

أزمة الإبداع الشعرى وتحديات العصر

أدارها : صلاح فضل
اشترك فيها : أحمد عبد المعطى حجازى — مصر
عبد الوهاب البياتى — العراق
كمال أبو ديب — سوريا
محمود الربيعى — مصر
أعدها : محمد صديق غيث

صلاح فضل :

اسمحوا لى أن أبدأ بالترحيب بكم باسم أسرة تحرير مجلة « فصول » ، واسمحوا لى أن أعبر عن سعادتى البالغة باجتماع هذه الكوكبة من أدباء العربية ونقادها ، فيما أحسب أنه أهم لقاء ثقافى شهدناه فى الآونة الأخيرة .

وموضوع هذه الندوة هو : « أزمة الإبداع الشعرى ، وتحديات العصر » . وإننى أقترح أن نقسم مسار الحوار على جملة من المحاور التى تستكمل نموها ، وتتلاقى ، فى نهاية الأمر ، لكى تضىء المركز أو النقطة الرئيسية التى تدور حولها الندوة .

إن واحدة من ظواهر الأزمة تتمثل فيما نلمسه ، فيما يعقد من ندوات شعرية ، من تفاوت شديد ، يصل إلى حد « تجاور العصور » وليس مجرد تجاور الأجيال ، ويصل إلى حد الاختلاف البين فى مفهوم الشعر ومنطلقاته من شاعر إلى آخر ، بل يصل إلى حد « ندرة الشعر » فى ندوات الشعر ذاتها . هذا ، برغم ما قد يكون فى هذه الندوات من حشد كبير من «الشعراء» ؛ ولكن الإبداع الشعرى فى أمة ما ، لا يقاس بعدد شعرائها ، فرب شاعر مبدع واحد ، يكون جديرا بأن يملأ عصراً بأكمله ؛ ونحن لدينا ـ والحمد لله ـ أمثال هذا الشاعر . ولكنه ليس من الأمور الطبيعية أن يكون الفارق بينه وبين غيره من الشعراء « باهظ » التباين والاختلاف .

إننا نفتقد ـ على العموم ـ حدًّا أدنى من الجودة الشعرية ، ونعانى من اقتحام كثرة من النظّامين لدنيا الشعر ؛ وهذا ما يكرس لذلك التفاوت الشديد بين مستويات الشعراء ، وخصوصا مع وجود قلة من المبرزين فيهم .

كل هذه مظاهر ترتبط ـ بطبيعة الحال ـ بمظاهر أخرى ، تصنع معاً أزمة الإبداع الشعرى . ومعنا الآن ـ فى هذه الندوة ـ شعراء ونقاد ؛ فلنجعل الحوار يبدأ من الشعراء ، ثم يثنى بالنقاد . . .

أحمد عبد المعطى حجازى :

إننى لا أبعد عن الحقيقة كثيرا ، عندما أقول إن بعض ما يحدث فى الندوات الشعرية ، وما يبدو فيها من تفاوت شديد بين الشعراء ، إنما يرجع فى الواقع إلى « أزمة تنظيمية » دائمة . نعم ، إن الشعر يعانى من أزمة إبداعية ، لكن كثيرا مما يقع فى الندوات الشعرية لا صلة له بالإبداع ذاته ، وإنما ينجم عن عدم مراعاة بعض الشروط التى ينبغى أن ترعى حدودا معينة للاختيار ، وكذلك لأعداد المشتركين ، توفيرا للوقت والجهد ، ورعاية لجمهور الشعر وحفاظا عليه ؛ ذلك الجمهور

الذى يثبت دائما أنه واع وذكى ، وقادر على قبول أى حركة شعرية أو رفضها ، وإقامتها أو إسقاطها ، سواء أكان ذلك فى مصر ، أو فى غيرها من بلدان الوطن العربى .

أما أزمة الإبداع الشعرى ذاتها ، فإن لها مظاهر أخرى ، ذكر الدكتور صلاح فضل بعضا منها ، وأضيف إليها ما نلاحظه جميعا من غياب الحد الأدنى من الاتفاق حول التصورات الفكرية والفنية المختلفة ، فضلا عن غياب الحوار الحقيقى حولها . فنحن لم نتمكن حتى الآن من الاتفاق على ما نتداوله من مفهومات ومصطلحات ؛ بل إننا - فى جل حواراتنا - لا يستمع بعضنا إلى بعض ؛ ولذلك يظل كل منا « مجهولا » بالنسبة للآخر . وحتى عندما نبحث فى مبادىء وأوليات مفهومية واصطلاحية ، كالإبداع أو الحداثة أو الأصالة . . إلخ ، يبدو أن كلا منا لا يعرف مفهوم الآخر عنها ، بل لا يحاول كذلك أن يعرفه .

فهناك إذن نوع من الانقطاع فى التواصل المعرفى بيننا ؛ ولذلك أرى أن فرصة قيام حركة شعرية حقيقية أمر بعيد الاحتمال ، لأن الحركة الشعرية لا تقوم إلا حين « يلتقى » أصحاب اتجاه معين فى « تجمع » يعبر عن نفسه بصورة ما ، ثم تنشأ مجموعات أخرى ، ثم يقوم بينها حوار وتفاعل يؤديان إلى تنشيط حركة الإبداع بصفة عامة . ولكن صور التعبير أو « منابره » وصور الحوار وتفاعله ، كلاهما غير متحقق ، وإن تحقق فإنه يكون غير جيد التنظيم ، وغير كاف لتغطية المجال الشعرى العربى الواسع .

والأمر المثير ، أن النقد الأدبى يقف من هذا كله موقفا يبدو فيه كأنه موجود وغير موجود ؛ حاضر وغائب فى الوقت نفسه . فهناك نقاد وكتب ، ومجلات وكتابات نقدية ، ولكن الإبداع الشعرى العربى - بالرغم من ذلك - لم يؤخذ حتى الآن مأخذ الجد من قبل النقاد العرب ، الذين نجدهم قد شغلوا جميعا بـ « التصدى » للتعريف بحركات جديدة ، وتيارات جديدة ، وشغلوا بالتنظير دون التطبيق ، ودون تعرف الإنتاج الشعرى القائم ، بظواهره المختلفة ، ومشكلاته المتعددة .

وهناك - أخيرا - ذلك المظهر الخطير الذى يتمثل فى نزوع كثير من الكتابات النقدية إلى تصوير بعض تحققات الإبداع الشعرى بأنها « هى الأكثر طليعية ونقدما . . . وأنها وأنها . . . . » ، بالرغم من أن معظم هذه التحققات - فى حد ذاتها - تعد من أكبر تجسيدات أزمة الإبداع الشعرى ؛ وذلك لما تحمله من «مسخ» وتقليد ومجانية ، وغياب للعلاقة الحقيقية بين الشاعر ولغته وتراثها ، بدعوى المغامرة والكشف .

صلاح فضل :

بعد أن استمعنا إلى كلمة الشاعر نود أن نستمع إلى كلمة الناقد . ولذلك أتوجه الآن إلى الدكتور كمال أبو ديب . والدكتور كمال أبو ديب من كبار نقادنا البنيويين . ومن المعتقد عند البعض أن البنائية نقد شكلى ؛ ومن هنا فإننى أطرح سؤالا يجاوز هذا الاعتقاد وينفيه : ألا يرى الدكتور كمال أن أزمة الإبداع الشعرى مرتبطة على نحو جدلى بأزمة الواقع العربى المعاصر ؟

كمال أبو ديب :

هذا سؤال يحمل أهمية تبلغ الغاية القصوى ، ويتصل بجوهر ما أقوم به فى هذه الأونة (١٩٨٤) من بحث نقدى . وسأحاول أن أبلور الإجابة عن هذا السؤال من خلال الحديث عن نقطتين : الأولى ، تتعلق بمفهوم أساسى فى إطار العمل البنيوى الذى أقوم به الآن ؛ وهو الخاص بالعلاقة بين قوانين التطور الداخلية للأدب وقوانين التطور اللا داخلية أو الخارجية له . وهذه نقطة تستحق التركيز ؛ وسوف أعود إلى الحديث عنها فيما بعد . والنقطة الثانية تتعلق بمفهوم أحرص دائما على اكتناهه ؛ وهو مفهوم الإجماع ، أو الرؤية المركزية السائدة فى الثقافة .

فلا شك أن كل ثقافة تبلور لنفسها - فى إطار معطيات اقتصادية واجتماعية وثقافية عامة ، تاريخية وحاضرة راهنة - تبلور لنفسها إجماعا ما ، أو رؤية مركزية للوجود ، تتحول فى مراحل أو مفاصل تاريخية معينة إلى مشروع جماعى ، أو - إذا شئتم القول - حلم للمستقبل . ويبدو لى أن ما حدث فى الخمسينيات من هذا القرن . هو أن الثقافة العربية قد عرفت مثل هذا المشروع ، حين تبلورت رؤية مركزية للوجود تجسدت فى مستويات متعددة : فقد كان للمشروع بُعده (أو حلمه) القومى ؛ وكان له بعده الاجتماعى والسياسى المتمثل فى الفكر الاشتراكى والسياسات الاشتراكية ؛ وكان له بعده الإنسانى العام ، إذ كان ثمة « حس » بانفتاح العالم العربى فجأة على عوالم أخرى : على دول العالم الثالث ، وعلى دول العالم الغربى الذى تجسدت العلاقة معه فى مفاهيم التحرر من التبعية السياسية فى البداية ، ثم فى مفاهيم التحرر من التبعية الاقتصادية فيما بعد ، ومن التبعية الثقافية فى المرحلة الحاضرة . كان هناك إذن إجماع على هذا الوجه الذى تبلور فى مشروع حضارى مكتمل .

وفى ذلك المفصل التاريخى - على وجه الخصوص - يأتى الشعر الحديث ليجسد هذه الرؤيا الجماعية وهذا المشروع الجماعى . وليس من الغريب أن نقول إن هناك تطابقاً كاملا بين هاتين اللحظتين ؛ لحظة تبلور هذا الإجماع - الرؤية المركزية ، ولحظة إبداع الشعر الحديث - الحر . ففى ذلك الوقت بدأ التحول « الغريب » فى شعر شعراء مثل عبد الوهاب البياتى ، وأحمد حجازى ، وأدونيس ، وصلاح عبد الصبور ، وخليل حاوى ، وغيرهم . وحين تقرأون شعر هؤلاء الشعراء ، الذى أنتجوه قبل ذلك المفصل ، فإنكم ستجدونه شعرا عاديا إلى حد بعيد ، بل مخيبا كذلك إلى حد كبير (إذا سمحتم لى باستخدام هذا التعبير ؛ فذلك ما أراه أنا بصفة شخصية) . ستجدونه يفتقر إلى ما تمتع به شعرهم بعد ذلك من نمو

عبد الوهاب البياتى :

كان شعرهم شعر البدايات . . .

كمال أبو ديب

نعم ، وهذا ما أقصده على وجه التحديد ؛ لقد كان شعرهم شعر البدايات الشعرية « الفردية » . ثم حين ظهرت بدايات المشروع الجماعى أو الرؤية المركزية تطابق – الوجود الفردى الخاص للشاعر والشعرية (أو التراث الشعرى) ، مع المشروع الكلى (أو الإجماع - الرؤية المركزية) ؛ فنشأ شعر عربى حديث ، وكتب البياتى وأدونيس

وحاوى وعبد الصبور ، وجيلهم بصفة عامة ، شعرا مختلفا تمام الاختلاف ، لا عن شعر من سبقهم فحسب ، بل عن شعرهم هم أنفسهم كذلك . وهذه نقطة بالغة الأهمية .

إن ما حدث للشعر العربى فى هذا المفصل هو أنه تطور وتنامى من داخله ، فبدأت تنمو لغة شعرية جديدة ، ومفاهيم جديدة للصورة الشعرية ، ولعلاقة الشعر بالعالم ، وعلاقة الشاعر والفنان بالمجتمع ، ولوظيفة الفن بصفة عامة . ولكن النمو الأساسى - فيما أتصور - هو النمو البين لذلك التوحد المستمر بين ما أسميه « الإجماع - الرؤ ية المركزية » والإبداعات الفردية التى يمثلها الفنان الفردى ، من خلال تجسيد عميق لهذه الرؤ ية فى البنية الداخلية للنصوص الشعرية .

وإذا نظرنا إلى النتاج الشعرى بأكمله ، فى تزامنه ، فى لحظة ما واحدة ، ووضعنا جميع النصوص على المستوى الأفقى الواحد ، نجد ذلك التجسيد الباهر للرؤ ية الجماعية . وقد استمر ذلك التجسيد قائما إلى أوائل الستينيات ، حيث بدأت سلسلة الانكسارات العربية التى أخذت صورة خلخلة فى كل المستويات فى الواقع العربى ، أو فى العالم الخارجى للنص .

ومن هنا نجد الشاعر خليل حاوى - مثلا - يستجيب للانفصال الذى وقع بين مصر وسوريا ، بقصيدة تبدو لى بداية المأساة الجماعية مجسدة تجسيدا شعريا . وقد تعرض السياب لمثل هذه الخلخلة ، وفى إبانها كتب عن شعب العراق وثورته كما يراها هو .

وفى هذه اللحظة التاريخية التى توالت فيها الانكسارات ، نجد كذلك أن الرموز التى كانت لدى جميع هؤلاء الشعراء رموزا أسطورية للبعث المتحقق للبطل المنقذ الذى سيأتى - نجدها تتحول إلى رمز للبطل الأجوف ؛ للمنقذ المفتت الممزق داخليا . ولذلك نجد « أليعازر » خليل حاوى يعود من الموت ، لكنه يعود قوة شريرة من قوى الموت لا الحياة ؛ ونجد « أدونيس » بطل السياب يصير بطل الخواء والشحوب والجفاف . . إلخ . وكذلك ينقلب الرمز الجوهرى « للبطل » عند سائر الشعراء ؛ عند حجازى والبياتى وصلاح عبد الصبور وغيرهم . ويبقى هذا الانقلاب التصورى الجذرى فى الشعر تجسيدا لسلسلة الانقلابات والانكسارات التى وقعت « بالعالم الخارجى » ؛ أى تجسيدا للخلخلة التى حلت بالرؤ ية الجماعية العربية ، إلى أن تأتى هزيمة عام ١٩٦٧ لتتحول ما كان خلخلة إلى انهيار كلى ، ويتحول النمط الشعرى الجديد إلى نمط المرثية البكائية ؛ إلى نمط ندبى صرف يكاد يعود بنا إلى نمط من الشعر الرومانسى الذى يمارسه الآن هذا الجيل بأكمله ، وإن يكن يمارسه بطبيعة الحال - بطريقة تخرج على معطيات الشعر الرومانسى ؛ لأن هذا الجيل كان قد حقق إنجازاته الداخلية وأصّلها فى خلال مرحلة سابقة .

إننى لا أحاول أن أربط ربطا ميكانيكيا بين النصوص والواقع (أو العالم الخارجى) ، ولكننى أحاول أن أتتبع مصير هذا الإجماع - الرؤ ية المركزية . وما أراه هو أن سلسلة الانهيارات التى بدأت فى ١٩٦٧ قد استمرت سارية حتى الوقت الحاضر ، وتبعها انهيار الرؤ ية المركزية الجماعية . وهذا كله يتجسد الآن فى الحياة العربية ، ويستجيب له الشعر ويتطابق مع تمزقاته ، مثلما استجاب من قبل لما كان فى هذه الحياة من تبلور لرؤ ية جماعية وتجسيد فعلى لها .

من هذا المنظور يتضح أن ما نشهده الآن هو مشهد تفتت جذرى على كل صعيد فى الحياة العربية المعاصرة ، يتجسد فى تفتت الرؤ ية الجماعية ، كما يتجسد فى تفتت بنية القصيدة العربية ولغتها وصورها ورموزها الأساسية . وإذا كان النص تجسيدا لرؤ يا العالم على ما يقول « لوسيان جولدمان » ، فإننا يمكننا أن نقول إننا نعيش الآن مرحلة التفتت الفعل للنص الشعرى تفتتا لا يقل فى امتيازه الفنى عما حققه هذا الشعر نفسه فى بداياته من حيث تجسيده لتبلور الرؤ ية الجماعية العربية .

ومن ها هنا فإننى لا أرى أن ثمة أزمة فى « الإبداع » الشعرى العربى ؛ ذلك بأن الشعر العربى الحالى ليس أقل قدرة على تجسيد رؤ يا العالم الحالية (التى أحددها بأنها انهيار المركز وتفتته ، وأصفها بأنها « لا رؤ ية » فى واقع الأمر) مما كان عليه من قبل حين كانت مركزية موحدة .

أين تكمن الأزمة إذن ؟

إنها تكمن الآن فى عملية التلقى . وما أقصده بذلك هو أن القارىء - الجمهور - المتلقى كان يستجيب لهذا الشعر حين كان يبلور الرؤ ية الجماعية الموحدة ، وكان أكثر قدرة على التواصل معه والتوحد به ؛ ولذلك كان لهذا الشعر جمهوره الواسع إلى حد ملحوظ ؛ أما الآن فإن المتلقى لا يستطيع أن يستجيب لهذا التفتت بالطريقة نفسها التى كان يستجيب بها لنقيضه « الموحد » . وهذا الموقف أمر طبيعى ، ومتكرر الحدوث فى الثقافات الأخرى ؛ فالرواية الرومانسية الجديدة ، مثلا ، كما يحددها جولدمان على الأقل ، تمتلك هذه الخصيصة نفسها ؛ خصيصة الانفصال إلى حد بعيد عن استجابات القارىء العادى ، والجمهور العادى .

وإننى لا أعتقد أننا نواجه أزمة فى الإبداع الشعرى ، وذلك لأننا - على مستوى « النصوص المفردة » تمتلك نصوصا مفردة لعدد كبير من الشعراء ، لا تقل على الإطلاق ، من أى وجهة ، عن أى نصوص مفردة أخرى يمكن أن تقارن بها فى أعمال البياتى أو حجازى أو أدونيس مثلا . لكننا لا نجد فى الأجيال الجديدة شخصية شعرية ضخمة تماثل تلك الشخصيات التى تنتمى إلى ذلك الجيل السابق . فهل تشكل هذه الظاهرة مجرد مرحلة من عملية يتم اكتمالها خلال حركة التاريخ ؟ هل نستطيع أن نتوقع نمو هذه الحالة نموا يؤدى بها إلى الوصول إلى ما يعادل المستوى الذى تم إنجازه فى الجيل السابق ؟ هذا سؤ ال نترك جوابه للمستقبل ، إذ إنه من غير اليسير أن نتكهن به الآن .

صلاح فضل :

ثمة ملاحظة يسيرة على مجمل ما قدمه الدكتور كمال أبو ديب . إن العرض الذى تقدم به قد يصل بنا إلى أن الشعر العربى - فى تتبعه للحياة العربية وتمثله لها خلال العقود الثلاثة الماضية - لم يكن سوى عاكس سلبى للواقع الخارجى . ولكننى أرى أن الشاعر كان - على الدوام ، وما يزال - نصف نبى . فالشعراء ، وإن لم يكونوا أنبياء ، فإنهم متنبئون لهم دورهم المستمر فى تشكيل الواقع ، وبلورة آماله والتبشير بها .

ولعل الأستاذ الشاعر عبد الوهاب البياتى يحدثنا - بلسان جيله -

عن موقفه بإزاء تحولات الواقع فى الوطن العربى ، عن وعيه بهذه التحولات ومشاركته فى تحقيقها ، فضلاً عن إبراز ملامحها وتشكيلها .

عبد الوهاب البياتى

إننى أتفق مع الأستاذ حجازى فيما عرضه من أفكار . وكذلك أتفق مع جملة ما قاله الدكتور كمال أبو ديب ، ولكننى أختلف معه من جهة أنه قد وضع جميع الأسماء التى ذكرها فى سلة واحدة ؛ وذلك لأننى أرى أن كل شاعر من الشعراء العرب ينطلق من أيديولوجية معينة ، وموقع حضارى معين ورؤية خاصة ، ومن ثم فإن تأثير الواقع العربى على شعرهم يختلف عند كل واحد منهم عنه عند الآخر .

أما عن الموضوع الذى تدور حوله الندوة ، فإننى أريد أن أقول إننى ـ أنا كذلك ـ متفائل ؛ إذ إننى لا أعتقد أن هناك أزمة طاحنة تواجه الإبداع الشعرى ، وإذا كان ثم أزمة تواجه الشعر فإنها « الأزمة الخارجية » للشعر . أما ما يمكن النظر إليه على أنه أزمة داخلية للقصيدة العربية ، فإنه من قبيل الأمور الثانوية التى لا تشكل خطرا حقيقيا على حركة الشعر العربى .

إن الأزمة الأصلية الخطيرة هى البؤس المادى والروحى الذى يعيشه الإنسان العربى ، والذى ينعكس بطبيعة الحال ـ « بؤسا » شعريا وفنيا . وسوف أركز ـ الآن ـ على جانب واحد من جوانب هذه الأزمة .

لقد كانت وسائل الإنتاج الأدبى والفنى ، ووسائل النشر ، كذلك ، إبان حكم السلطة فى الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن ـ كانت فى يد الجماهير . ومع أن الجماهير ـ فى ذلك الوقت ـ كانت تواجه قدرا كبيرا من القهر والكبت والضغط ، فإنها كانت تقف ـ برغم ذلك ـ متماسكة فى معركتها المستمرة لمواجهة السلطة وهيمنة الدولة ، ولهذا كان المثقف ، أو المبدع أو الشاعر ، يجد متسعا من الحرية والحركة والإبداع . ولكن هذا المتسع صار يضيق يوما بعد يوم ، من خلال أساليب حكم السلطة القائمة فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وباتت السلطة فى الوطن العربى تهيمن على جميع وسائل الإنتاج والنشر ، بل « على كل شىء ! » فى الوقت نفسه .

وهذه السلطات العربية الحالية تتجه ـ كما هو الحال مع كل سلطة مشابهة فى أى عصر من العصور ، بحكم طبيعة تركيبها ـ تتجه ، فى الوقت الراهن ، إلى ممارسة الإرهاب المقنع والظاهر ، ومصادرة الأفكار التى « لا ترضيها » ، مهما كانت عظمتها ، ومهما كانت قيمتها الإبداعية ، ولا تشجع من المواهب والإبداعات إلا ما يخدمها ويخدم أغراضها . ولا تقرب أو تبعد إلا من تشاء ؛ كل ذلك من خلال سيطرتها على جميع المجلات والصحف وجميع المنابر ووسائل توصيل الشعر والفن والفكر إلى الجماهير ، وعلى سائر وسائل الإعلام كذلك .

فماذا كان أثر هذا كله ؟

لقد نتج عن هذا نوع من الفوضى الثقافية الشاملة ، وبدأت أدوات السلطة الإعلامية تقدم صورا مغايرة وغير مطابقة لصورة الشعر العربى القائمة منذ أقدم عصوره ، من لدن امرىء القيس وطرفة إلى شوقى وحافظ وصلاح عبد الصبور وحجازى والسياب وسواهم من الشعراء . وفوجئت الأجيال الجديدة من طلبة المدارس والجامعات ، الذين كانوا يقرأون روائع شعراء العربية فى عصورها المختلفة ـ فوجئت هذه الأجيال باختفاء تلك النماذج وفوجئت باستبدال ما هو أقل وأدنى بما هو خير وأرقى .

ولم يقتصر الأمر على الشعر وحده ، بل امتدت البلبلة والفوضى الثقافية ، وانعكست على كل الأصعدة ؛ فى الفنون التشكيلية ، والغناء ، والموسيقى ، والنقد ، « وفى كل شىء » .

وتفاقمت هذه الأزمة فى الثمانينيات تفاقما كبيرا ، أدى إلى اختفاء الأصوات الشعرية الحقيقية ، وذلك برحيل بعض الشعراء عن عالمنا (إلى العالم الآخر) قهرا وظلما ، ورحيل بعضهم باغترابهم عن أوطانهم ، وسكوت بعضهم الآخر وهم فى ديارهم . وحين ظهرت أجيال شعرية جديدة شابة ، تكتب شعرا جيدا ، ضاعت هى الأخرى فى خضم الفوضى السائدة .

هذه بعض صور تناقضات الأزمة الخارجية التى تواجهها القصيدة العربية من خارجها ، وتأتيها من العوامل اللا داخلية .

أعود الآن إلى ما قاله الصديق الدكتور أبو ديب حول الرؤية الجماعية ـ الحلم . وقد تحدثت عن هذا الأمر على نحو مفصل فى مجلة « قضايا عربية » فى مقابلة طويلة أجراها معى غالى شكرى .

إننا إذا نظرنا إلى أبرز أعلام الشعر العربى الحديث منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، نجد أنهم ـ دون أن نحدد الأسماء ـ يتوزعون على رقعة جغرافية واسعة ، وينتمون انتماءات متباينة تتفاوت من الانتماء القومى إلى الانتماء القومى الإنسانى ، مرورا بالانتماءات المتباينة التى تتعلق بالجذور الطائفية أو القبلية أو العنصرية ؛ وأنا أقصد هذه الكلمات على وجه التحديد ، وبمعانيها الحقيقية . وهناك من كانوا ينتمون انتماء كاملا إلى الثقافة الغربية ، منقطعين عن أى انتماء إلى الثقافة العربية . فكيف ـ مادام الأمر كذلك ـ كيف يمكن أن يكون الحلم موحدا ؟ وكيف تنعكس رؤية جماعية على شعر هؤلاء كافة ؟

علينا ، إذن ، مادمنا بإزاء مثل هذه الأوضاع المتفاوتة ، وإذا كنا بصدد دراسة نقدية فاحصة ـ علينا أن نتحدث عن كل شاعر ـ أو عدة قليلة منهم ـ على حدة ، وأن نلحظ توزعاتهم المختلفة فى الوقت نفسه . ولأضرب أمثلة لما أقول . إننا نذكر أن الشعراء الذين لم يلتزموا بالحلم أو الرؤية الجماعية ولم يشايعوهما ، ظلوا يكتبون أفكارهم ذاتها ، وظلوا يتبعون نهجهم الفنى كما هو ، وأن يكونوا قد أصابهم تطور ما ـ بطبيعة الحال . وإننا لنذكر ـ كذلك ـ أن الشعراء الذين كانوا يلتزمون بالاتجاه القومى الإنسانى العام قد استمروا ـ من الناحية الموضوعية ـ على ما هم عليه من التزام ، وذلك بالرغم مما أصابهم من الانكسار والإحباط ، فظلوا يبدعون مع انكسارهم وإحباطهم . ولنذكر ، أخيرا ، أن شعراء آخرين ممن كانوا يلتزمون بأيديولوجيات أبعد أو أكبر من الالتزام القومى نفسه ، لم ينخدعوا بهذا الحلم وتلك الرؤية الجماعية .

إننى أعتقد دائما أن المثقف الحقيقى هو ذلك الذى يمتلك ، منذ البداية ، تلك الأدوات التى تمكنه من الرؤية الحقيقية للواقع ، والتمييز بين الواقع « المخادع » والواقع الحقيقى . ولقد كان الواقع

الذى ارتبط بذلك الحلم الموهوم واقعا غير حقيقى وغير ثورى . وذلك بأن التطور ، أو التقدم ، لا يمكن أن يتم إلا عن طريقين : إما عن طريق الثورة الحضارية الجذرية بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية الكاملة (وليس عن طريق ثورات العالم الثالث المبتورة ، تلك التى لم تؤد جميعها إلى ما كان يرتجى منها) ؛ وإما عن طريق النمو الروحى الحضارى ، الذى يمكن أن يرقى فى مدارجه كل شعب ، إذا استطاع أن يمتلك سيادته وحريته ، وسلطانه على أرضه بثرواتها وخيراتها ، وإذا استطاع أن يوجه كل هذا وجهة العمل من أجل إحداث مثل هذه الثورة على نحو سلمى .

إن كل ما مرّ به الواقع منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، كان مجرد « خيال ظل » . ولقد كان فى إمكان أى مفكر عربى بسيط أن يرى حقيقة « ما سيحدث » ؛ ذلك لأن الكارثة لم تكن متمثلة فى مجرد ضياع فلسطين فى عام ١٩٤٨ ، بل كانت الكارثة الأكبر فيما كان « سيأتى بعد » . وهناك شعر عربى يتمثل فى أشعار كثير من الشعراء ، مثل خليل حاوى والسياب وحجازى وسواهم، كان يحمل هذه « الرؤية للكارثة القادمة » ، ولكن التزامهم القومى الإنسانى بوطنهم ، منعهم من الصراخ ، ومنعهم من كشف الأوراق فى بداية الأمر . وظل هذا الوعى ينمو فى داخلهم ، فى ذلك الوقت ، دون أن يبلغ تكاملا يفضى إلى إعلانه ؛ ولذلك تشبثوا ــ تبعا لميل إنسانى عام ــ بأبسط ظواهر الحلم الجماعى الكاذب ، الذى كان ــ برغم كذبه وزيفه ــ مسيطرا وسائدا وظاهراً على ماعداه .

وربما أستطيع ــ إذا سمح لى ــ أن أذكر أنه كان ثمة إشارات متضمنة فى كل شعرى تشير إلى رفضى لهذا الواقع . ولكننى فى الحقيقة لم أرفضه كلية ، لأنه ــ بالرغم من كل شىء ــ كان يحمل بعض علامات لا يمكن للشاعر أن يرفضها ، نظراً لقيمتها من الناحية القومية أو الإنسانية . ولكن كان هناك ، على وجه الإجمال ، من نظر إلى ذلك الحلم وتلك الرؤية منذ البداية بوصفهما كذباً ورؤية مزيفة .

وبعد ، فماذا عن الواقع الحالى الذى نعيشه الآن ؟

إن معظم الشعراء الذين تحدثنا عنهم ، وتحدث عنهم الدكتور كمال أبو ديب ، ما يزالون أحياء ، ويواصلون العطاء . وأنا أقرأ إنتاج هؤلاء الشعراء وأقارنه بإنتاج الشعراء الجدد ، فأجد بعداً شاسعا بين الإنتاجين . وهذا لا يعنى أننى أبخس قيمة الأشعار الجديدة ، غير أنه إذا كانت هناك قلة من الشعراء الجدد تعبر بشكل فنى متكامل عن الواقع الحالى ، وذلك حين تعبر عن روح الإحباط والانكسار السائدة فى الوقت الراهن ، فإن الأكثرية الغالبة منهم لا تقدم سوى ثرثرة لفظية ميكانيكية ، ينطبق عليها ذلك المثل الذى يقول إن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة .

وفى الوقت نفسه نجد أن وسائل الإعلام التابعة للسلطة القمعية تشجع مثل هذه العملة الرديئة ولا تقمعها ؛ ولذلك فإنه ليس من الغريب أن نرى المعاصرة الرديئة أو الحداثة الرديئة تتجاور فى كل مناسبة مع السلفية الرديئة ، ليشكلا معا ، جنبا إلى جنب ، وجهين لعملة واحدة .

إننا نبحث الآن عن النور والخلاص ؛ فكيف نجدهما ، وأين ؟ إنهما موجودان فى داخل القصيدة العربية . ولكن الحياة العربية ذاتها تحتاج إلى « هبة » أو نهضة جديدة . وعلى أية حال ينبغى ألا يهزمنا الإحباط ، فثمة عصور كثيرة من الإحباط جاوزها الإنسان وعبرها .

فهناك عهد اصطلح على أنه كان عهدا مظلما ذا شعر ردىء ، ولكن بعض النقاد كشفوا عن شعراء كتبوا فى هذا العهد شعرا طيبا . وإذا كان ثم وجه للمقارنة ، فإن المرحلة الحاضرة التى نعيشها الآن أفضل كثيرا من ذلك العهد البعيد ، من ناحية المعطيات والمؤثرات العامة ، سواء فى ذلك المؤثرات الداخلية أو الخارجية الأجنبية .

وها هنا أود أن أقول إننى لست ضد التلاقى والتواصل مع الثقافات الأجنبية « الإنسانية » التى تؤكد العمل على تحقيق الأمل الإنسانى فى السعادة والتحرر ، وإننى أرفض تلك النزعة العصبية التى تتناول الثقافات الأجنبية تناولا يشبه أن يكون صراعا بين عدوين : بين « أبيض وأسود » ؛ ذلك بأن أى ثقافة إنسانية تؤكد حرية الإنسان والآمال الإنسانية ، هى ثقافة لا تتناقض مع الثقافات والرؤى الوطنية على الإطلاق ، بل إنها تلتقى معها وتتفق .

وينبغى أن نميز بين ثقافة الغرب من جهة . والغرب السياسى بوصفه دولا نتفق معها أو نختلف من جهة أخرى . فالغرب ليس مجرد دول معينة كأمريكا أو فرنسا أو إيطاليا ، وإن تكن هذه الدول فى حد ذاتها قد أنجبت مثقفين وعباقرة أعطوا للإنسانية أعمالاً وإبداعات عظيمة ينبغى الإفادة منها .

فما المانع ، إذن ، أن نأخذ من فكر الغرب ما يتوافق معنا ويناسبنا ؟ فإذا أراد الدكتور صلاح فضل مثلا ، أو الدكتور الربيعى أو الدكتور كمال ــ إذا أراد أحدهم أن يقوم بالتنظير لقصيدة جديدة تحمل ملامح جديدة ، فله أن يفيد من نظرية أوروبية ما ، وله ألا يأخذها بحذافيرها ، بل يأخذ منها ما يعينه على توضيح وجهة نظره . ولكن مثل هذه الاستعانة بالفكر الغربى تواجه أحيانا بالرفض من المثقفين أنفسهم ، على نحو يعد ــ هو وغيره من الظواهر ــ مولدا لنوع من الأزمات التى تشكل نوعا فريدا من الإرهاب خاصا بنا نحن العرب ؛ نوعا من الإرهاب الذى ليس مرجعه ــ فى هذه الحالة ــ إلى السلطة ، بل إلى المثقفين ذاتهم ؛ وذلك لأنه إرهاب يقع بين بعض المثقفين وبعضهم ، وبخاصة من قبل أولئك الذين يمثلون قوى الثورة المضادة ، والذين يحاولون أن يجدوا لكل إنجاز متطور وحقيقى مبررات لعرقلته وكف نموه .

ومن قبيل هذا النوع من الإرهاب الذى يتعرض له الشاعر العربى ، هناك كذلك صور من الإرهاب التى يلقاها من سائر المثقفين والقراء ، وذلك حين يواجه بمثل هذه الأسئلة : لماذا لا تكتب ؟ أو لماذا تكتب ؟ أو لماذا لا تكتب قصائد مثل قصائد الخمسينيات أو الستينيات ؟ . . . إلى آخر هذه الأسئلة التى تضع الشاعر دائما بين فكى رحى . وهكذا فإن السلطة تضطهده ، والقارىء يضطهده ، والناقد كذلك أحيانا ما يضطهده .

نحن إذن نقف فى مواجهة أزمة متعددة الجوانب ، أساسها أن المجتمع العربى مجتمع متخلف يعيش بؤسا ماديا وروحيا ، ويعانى من صور إرهاب مختلفة ومتعددة . فهل نتجه ــ والأمر كذلك ــ إلى أن نضع اللجام فى فم قوى النمو فى الثقافة العربية ، ونقول لها قفى مكانك لأن الجماهير تعانى البؤس والفاقة والتخلف ؟ الجواب ــ بطبيعة الحال ــ هو بالنفى ؛ ذلك بأن النمو الثقافى والنمو الروحى

ينبغي أن تكون لها الأولوية لكي يمكن أن تتقدم ، وأن نعلو فوق البؤس وفوق التخلف ، وفوق كل صور الإرهاب .

صلاح فضل :

لقد أتاح لنا الأستاذ البياتي فرصة لتناول قضايا عدة . ولكنني سوف ألتقط من هذه القضايا تلك القضية التي توشك أن تشير بأصابع الاتهام الى النقد العربي بوصفه طرفا مشاركا في صنع أزمة الإبداع الشعري ، أو بوصفه مسئولا عن بعض ظواهر هذه الأزمة .

وفي هذا الصدد ، أذكر أنني قرأت منذ عهد — قريب شيئا جسَّد لي المسئولية الكبرى للنقد ، وصوَّر لي النتائج العميقة التي تترتب على قيامه بدوره ، في كثير من الأحيان . فقد قرأت في حلقة من حلقات مذكرات الشاعرة فدوى طوقان سطورا لافتة ، تصور الأثر الذي صنعه في حياتها الشعرية مقال للدكتور محمد مندور قرأته الشاعرة في واحد من أعداد مجلة « الرسالة » ، ففتح لها بابا جديدا من أبواب الإبداع الشعري تميزت به من بعد . ومثل هذا الاعتراف يجعلنا نشعر بحجم المسئولية التي تقع على عاتق النقاد ، ويجعلنا نشعر بالمدى العميق الذي يمكن أن يصل إليه تأثيرهم ؛ فرب كلمة نقدية عابرة تغير مجرى حياة الفنان ، وتعيد توجيه إبداعه في مسار فني جديد .

ونرجو الآن من الدكتور محمود الربيعي أن يحدثنا عن دور النقد في تفهم الإبداع وتلمسه ومعرفة أسراره ، وفتح الطرق أمامه ، وتجسيد قضاياه وظواهره .

محمود الربيعي :

إن النقد لا يخلق شاعرا . هذه مسلمة واضحة . ولأخط إذن خطوة أخرى فأقول : إن النقد لا يستطيع أن يعين الشاعر كثيرا ، ولكن باستطاعته أن يعين القارىء .

إننا نسمع عن شكوى الشعراء من النقد والنقاد ، وياليتنا نسمع عن شكوى القراء من هذا النقد وهؤلاء النقاد .

حقا ، إن النقد — بوصفه الوجه الثاني للإبداع — يعاني هو كذلك كما يعاني الشعر ؛ وهو مكبل أيضا بكثير من القيود ، بدءا بالقيود السياسية ، كما تحدث الزملاء ، وانتهاء بقيود خيالنا الفكري والعلمي والفني الذي لم يتحرر بعد . ولأضرب مثلا واحدا يتعلق باللغة ؛ وهو أن نظرتنا إلى اللغة بأوضاعها العربية الحالية تمثل قيدا على كثير من الشعراء والنقاد ؛ وهذا مثال واحد لما يواجهنا من عقبات ولذلك فإننا في حاجة إلى كثير من المغامرة والارتياد لمجاوزة كل هذه العقبات . ولكنني سوف أجاوز هذه النقطة لأبحث عما يستطيع النقد أن ينجح في صنعه برغم كل العوائق .

إنني أرى أن أعظم نجاح يستطيع النقد أن يصنعه إنما يكمن في تحقيق مهمة في غاية الخطر والضرورة ، وفي غاية البساطة والصعوبة في الوقت نفسه : وهي أن يحمل شعر الشعراء إلى القراء نقيا جميلا ، وأن يجعله مفيداً له ومنيرا ، وأن يسهم بنصيب — أي نصيب — في إعانة القارىء العادي على أن يكون « قارىء شعر » ؛ وهذه أسمى غايات النقد .

ولذلك فإنني أود أن نتفق على هذه القضية ؛ وهي أنه لا محل لشكوى الشعراء من النقاد ؛ فليست هناك مسئولية للنقد نحو الشعراء (ولا أنفي بطبيعة الحال أهمية العلاقة بينهما) ؛ وإنما هناك مسئولية للنقد نحو القراء . فكيف يمكن أن تتحقق هذه المسئولية ؟

إنها يمكن أن تتحقق بتكثيف جهود النقاد ، وتوجيهها نحو المزيد والمزيد من « القراءة » النقدية للنصوص الشعرية ، والمزيد والمزيد من الدراسات «التطبيقية» لها ، حتى يمكن أن يتخلق لدينا ، ولدى القراء ، ما يمكن أن يسمى « نماذج » في القراءة . فإذا تعمقت هذه النماذج في شعور القراء وإدراكهم ، تكونت لديهم استعدادات وتقاليد « حية » لعملية فهم الشعر وقراءته ؛ بحيث يمكن لهذه التقاليد — على المدى البعيد — أن تصير عونا للشاعر نفسه بوجه من الوجوه (كأن تجعله — مثلا — يحذر مزالق كان يقع فيها ، ولم يعد القارىء يتقبلها منه) .

ومن جهة أخرى ، أريد أن أقول إن الشاعر العربي مشارك في جزء من المسئولية الروحية عن الكوارث التي تلاحقت على العالم العربي ؛ وذلك لأن السياسي أو الاقتصادي أو عالم الاجتماع لا يستطيع أن يستشعر المستقبل منذرا أو مبشرا ، على النحو الذي يستطيعه الشاعر . لقد كان على الشاعر العربي حين استشعر الخطر ، أن يتقدم منذرا أو مضحيا ، ولكنه لم يفعل .

ومن الحق أن شعراء العربية قد عاشوا في وجداننا جميعا ، ومن الحق أننا تعلمنا على أيديهم ، وأن شعرهم قد شحذ الشعور العربي وزكاه ، ونقى منابع الإحساس لدى القراء : ولكنه من الحق كذلك أن نقول إن الشعر العربي (مع غيره من مقومات بنائنا الثقافي) لم يعصم من وقوع الكارثة ؛ فسجل على نفسه أنه كان على نحو من الأنحاء صدى للواقع وصدى للأحداث ، وأنه - بذلك - لم يكن مرشدا ومعلما . فهل كان الشاعر - حينئذ - محتاجا إلى ناقد لأداء هذه الرسالة ، أم أنه كان في حاجة إلى طاقاته الشعرية ؛ إلى الحُمَيَّا الشعرية يفجرها ويطلقها لكي تعليه فوق الملابسات الخارجية ، والحسابات المزيفة ، والرؤى المغلوطة ؟

إن ما يبدو لي الآن هو أن النقد العربي في حاجة إلى شعر عربي جيد ، لكي يصبح نقدا جيدا ؛ والعكس ليس صحيحا ؛ فليس على الشاعر أن ينتظر الناقد لكي يوجهه . وإنني - بوصفي ناقدا - لا أقطع العلاقة بين النقد والشعر ولا أنفيها بطبيعة الحال ، ولكنني - في الوقت نفسه - لا أشعر بمسئولية مهنية نحو شعراء العربية ، بل أشعر بمسئولية مهنية نحو القارىء العربي الذي ينبغي أن يصل إليه شعر الشاعر العربي من خلالي ، وأن يفهمه ويحبه من خلالي ، وأن يعي قضاياه ورسالته ، وأن يقدره كذلك حق قدره من خلالي .

فإذا اتفقنا على أن هذه هي مهمة النقد ورسالته ؛ مهمة الوصول بالقارىء إلى « عالم الشعر » ومساعدته على تذوقه وفهمه ، فإنني أول من يعترف بأن النقد العربي مقصر في أداء رسالته . فما يزال النقد العربي مقصر تقصيرا كبيرا ؛ وذلك لأنه ما يزال يدور في بحث الأيديولوجيات والمناهج ، والمدارس والمذاهب ، ولأنه ما يزال يغرق في عرض الأفكار النظرية ، التي لا يني يرددها دون أن يتنبه إلى أن مهمته الأصلية والأساسية هي تقديم « نموذج في القراءة » . وليكن ذلك النموذج المرتجى قويا مرة وضعيفا مرة ؛ وليكن كاشفا مرة ومعميا مرة ؛ ولنكرر المحاولات حتى نصل إلى نوع من القراءة الفاحصة ؛ وعندها يكون النقد قد أدى رسالته .

أردت أن أبقى فى عمق هذه المسألة ، دون أن أجاوزها ؛ تنبيها إلى أهميتها ، وإشعارا بخطورتها .

عبد الوهاب البياتى :

إننى أوافق الدكتور الربيعى فى كل ما ذهب إليه . ولكننى أريد أن أقول إن إشارتى إلى النقد كانت ضمن رحلة طويلة بين قضايا كثيرة . ومن الحق أن الشاعر الجيد ربما لا يحتاج إلى ناقد ، ومن الحق أيضا أن حاجة القارىء إلى الناقد أكبر من حاجة الشاعر إليه . ولكننى كنت أشير إلى أن بعض النقاد - وليس كل النقاد - يمارسون إرهابا ضد الشعراء ، فنراهم يحاولون - على سبيل المثال - أن يفرضوا مقولات ونظريات على الشعر ، بحيث إذا وجدوا الشعر يخرج عن نطاقها ، كان فى رأيهم شعرا يخرج عن حلبة الشعر . . و . . . و . . . إلى آخر ما يقولون فى هذا الصدد . وعلى أية حال ، فإن هذه مشكلات يمكن أن تنقضى ، وأن تجد حلولا لها حين تتوازن حركة الإبداع وحركة النقد ، ولكننى أرى أن الأوضاع الثقافية فى الوطن العربى لا تسمح بإقامة توازن ما ، بل إن حياتنا كلها تفتقر إلى التوازنات .

أحمد عبد المعطى حجازى :

لقد طرح الدكتور كمال أبو ديب والدكتور محمود الربيعى عدة قضايا أساسية ينبغى أن نتوقف من أجل مناقشتها .

تحدث الدكتور كمال عن فكرة الرؤية الجماعية وتفتتها . وإننى أحسب أن هذا التفتت هو أيضا رؤية جماعية أخرى ؛ أى أن الرؤية الجماعية التى كانت تتميز بنوع من الانسجام ونوع من الرضا عن الواقع ، قد حلت محلها رؤية جماعية أخرى بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ، تقوم على الانكسار ومشاعر الهزيمة والخذلان ، واليأس من الواقع وضرورة الثورة عليه .

وبذلك لا يجوز القول بأننا نفتقد الرؤية الجماعية ؛ إذ إنك تستطيع أن ترى الناس من المحيط إلى الخليج (إذا شئت القول) يرددون الكلام ذاته ويشعرون بالمشاعر ذاتها ؛ وما ذلك فى حقيقته إلا نتيجة لوجود تصور جماعى للواقع الحالى ؛ نعم هو تصور يختلف عن سابقه فى المحتوى والمظهر ، ولكنهما معا تصوران يتفقان من حيث كونهما تصورين جماعيين .

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا الآن : لماذا لم تعكس الرؤية الجماعية الجديدة حركة جديدة ذات طابع مركزى فى صور الإبداع المختلفة بعامة ، وفى الإبداع الشعرى بوجه خاص ؟

إننا منذ سنوات طويلة لم نشهد حركات شعرية جديدة ، ولم تبزغ لدينا « أسماء » شعرية جديدة ، بل إن بيئات شعرية خصبة ومهمة ، وذات دور مركزى فى تاريخ الشعر العربى ، مثل البيئة العراقية أو البيئة المصرية ، لم تقدم شاعرا مهما منذ زمن غير قصير . هناك ، إذن أزمة فى الشعر العربى ، فى مصر وفى العراق ، وفى سائر بلدان الوطن العربى .

وإذا نظرنا إلى النقد فإنه يمكننا أن نقول مع الدكتور الربيعى ، إنه لا توجد حقاً « قراءة » للقصيدة العربية ، أو تناول نقدى يركن إليه القارىء العربى ، ويهديه إلى مرفأ الشعر . ولذلك صار القارىء العربى مضيعا لا يمد له يداً ، بل إن حيرة شديدة تشتمل قارىء القصيدة العربية : هل يقرؤها من خلال موضوعها ، أم يقرؤها من خلال شكلها ولغتها ؟ هل يقرؤها من جهة اكتفائها بذاتها ، بوصفها عملا مغلقا ، أم يقرؤها بوصفها صدى للواقع وانعكاسا له ؟ لقد فهمت من كلام الدكتور كمال أبو ديب أنه ثمة علاقة قوية بين حركة الواقع وحركة الإبداع ، ولكن ما يدهشنى هو أنه فى « مداخلات » أخرى له يمكن أن يفهم من كلامه غير ذلك .

ولننتقل إلى مظهر آخر من مظاهر أزمة الإبداع الشعرى . إننا نتحدث مثلا عن شعراء السبعينيات ، ولكننا - فى الحقيقة - نتحدث عن شبح غامض مجهول ؛ فنحن لا نعرف من هم شعراء السبعينيات ، ولا نعرف شيئا عن مواهبهم ، بل ، وفوق ذلك ، أين النقد الذى يحاول أن يعرفنا بهم ؟هناك إذن أزمة ! فلماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجدبة إلى هذا الحد ؟

والأمر لا يقتصر على الأجيال الجديدة من الشعراء ، بل إن الشعراء السابقين الذين هم شعراء جيلنا والجيل التالى له ، يتعرضون لأزمة . إنى أريد أن أعترف بأنى أحس بضرورة إحداث تفجير لفنى ؛ أحس لضرورة مراجعة عملى ؛ أحس بضرورة الابتعاد عن تكرار نفسى . . . إلى غير ذلك من الأحاسيس المؤرقة .

هذه الأحاسيس المؤرقة ، وتلك المشكلات جميعا ، من يستطيع أن يكشف عنى غمتها ؟

إن الغمة لا يمكن أن تنكشف إلا بالعمل الجماعى المتكامل بين جميع أطراف الحياة الثقافية .

إن عمل النقد لا يقتصر على الجانب التربوى كما يبدو من كلام الدكتور الربيعى ، بل ينبغى أن يتسع إلى نطاق المشاركة الشاملة ؛ لأننى أتصور أن الإبداع الشعرى هو كذلك مجال نشارك فيه جميعا ؛ فليس مناطه العمل الفردى أو الموهبة الفردية التى تكتفى بنفسها ، مستغنية عن النقاد وعن القراء ، أو عن الوجود الثقافى كله بصفة عامة .

محمود الربيعى :

أنا لم أقل بهذا الرأى بطبيعة الحال ، فلا استغناء ولا اكتفاء كاملين . . .

أحمد عبد المعطى حجازى :

نعم ، فذلك أمر لا جدال فيه . ولكننى أردت أن أؤكد هذا ؛ إن الشاعر يحتاج إلى الآخرين ولا يستغنى عنهم ؛ إنه لا يحتاج إلى الناقد فحسب ، بل يحتاج إلى القارىء أيضا ، لكى يقرأ نصه الشعرى ، ويشارك فى إبداعه فى الوقت نفسه . فإذا كنا نتحدث عن قراءة تخلق النص خلقا جديدا ، فلابد أن نضمن وجود هذا القارىء الذى يستطيع أن يقرأ النص قراءة إبداعية . .

محمود الربيعى :

نرجو أن يتحقق هذا ، وعلينا نحن أن نهىء لتحقيقه ، ولكن لا نستطيع أن نضمنه الآن قبل الأوان . .

أحمد عبد المعطى حجازى :

نعم : ولذلك فنحن فى حاجة إلى المزيد من المراجعة الشاملة لكل مفاهيمنا وتصوراتنا . ولأعد مرة أخرى إلى مفهوم الرؤية الجماعية ،

وما سمى بالحلم القومى أو الاشتراكى ، وما إلى ذلك . لقد كان هذا الحلم وهما ، ومع ذلك كان مرتبطا بمرحلة غنيت بالكثير من النتاج الفنى شديد التنوع ؛ فلماذا استطاع هذا الوهم أن يخلق غنى وتنوعا ؟

إنك تستطيع أن ترصد فى تلك المرحلة أعدادا كبيرة من الشعراء « المتفردين » الذين يتميز كل منهم بلغة خاصة وتصور مستقل وسط حشد هائل من الشعراء الآخرين ، فى بيئة وسعتهم جميعا ، ووهبتهم الفرص الكاملة على قدم المساواة هم وأجيالا أخرى جاءت تبحث عن لغتها الخاصة دون أن تكرر لغة السابقين . فلا شك أن شعراء مثل أمل دنقل ، ومحمد عفيفى مطر ، وعددا من شعراء المقاومة ، محمود درويش وسميح القاسم وغيرهم ، هم من أجيال تالية على الجيل الذى نشأنا فيه ؛ فلماذا استطاع هؤلاء الشعراء فى الستينيات أن يخلقوا لغة جديدة ، وأن يتميزوا بشخصيات مستقلة ، وأن يشقوا طرقا متفردة ، بالرغم من ذلك الحلم ـ الوهم . ومع أننا نعيش الآن مرحلة وعى يتميز بالنقد والمراجعة والحصانة ضد الوهم ، فإننا لم نستطع أن نخلق إبداعا جديدا مقابلا لإبداع مرحلة الحلم القومى ـ الوهم . فكيف ينكر الدكتور كمال أبو ديب أن تكون هناك أزمة فى الإبداع الشعرى الحالى ، مع أننى أرى أن مظاهر هذه الأزمة أوضح من أن تنكر ؟

كمال أبو ديب :

من الحق أن ما قاله الأستاذ حجازى جدير بالاهتمام والتأمل ، وخصوصا تلك النقطة الأولى التى طرحها حول فكرة كون غياب الرؤية الجماعية ، فى حد ذاته ، هو رؤية جماعية أخرى .

إننى حين استخدمت مفهوم الرؤية الجماعية كنت أتحدث فى الحقيقة عن عدد من المكونات التى وضعتها ضمن إطار هذا المشروع الجماعى ـ الرؤية المركزية ؛ ذلك لأن هذه الرؤية ليست سهلة التحديد على نحو يجعلنى أستطيع أن أبلورها ـ فى الوقت الراهن ـ بشكل دقيق . ولكن هناك بعدا خاصا ينبغى أن يؤكد ، لأنه يشكل جزءا مهما من تصورى للموضوع ؛ وهو ذلك البعد الذى يتعلق بكيفية تجسد الرؤية عمليا فى صور الفن المختلفة .

ونحن نحتاج فى هذا الصدد إلى منظور شبه طبقى إلى حد ما ؛ ذلك بأن « الأداة » التى تعبر عن هذه الرؤية الجماعية ليست هى ـ فى نهاية الأمر ـ « كل الجماعة » بكل أفرادها ؛ فهناك فرق أساسى بين الرؤية الجماعية والجماعة ذاتها من جهة قيامها بتجسيد هذه الرؤية ؛ من جهة هؤلاء الذين يجسدون هذه الرؤية ، من داخل هذه الجماعة ، فى التعبيرات الفنية المختلفة .

هناك مفهوم واحد مطروح فى الوقت الراهن خارج إطار الدراسات الماركسية التقليدية ، هو مفهوم لوسيان جولدمان . وبالرغم من تقديرى لجولدمان ، إلا أننى الآن فى طريقى إلى مجاوزة الاتفاق الكلى معه ، وذلك من خلال المرحلة الأخيرة الحالية من جهدى النقدى .

ومجمل القول أن الموضوع مطروح ، حتى هذه اللحظة ، فى إطار الفئة لا الطبقة ؛ أى أن تجسيد الرؤية الجماعية إنما يتم عن طريق فئة معينة (تنتمى بطبيعة الحال إلى طبقة معينة) ، حين تكون هذه الفئة قادرة على بلورة « رؤيا العالم » ، والوصول بها إلى أقصى درجة ممكنة من التناسق والانسجام ، وتجسيدها ، فى النهاية ، فى العمل الفنى والأدبى ، لا على صعيد الأطروحات النظرية ، التى يقترحها العمل أو ينادى بها ويعلنها ، فحسب ، بل على صعيد البنية كذلك .

صلاح فضل :

إننى أذكر أن جولدمان لا ينسب رؤيا العالم إلى طبقة بالمفهوم الاجتماعى . .

كمال أبو ديب :

بل ينسبها إلى فئة .

صلاح فضل :

ولكن ليست بوصفها مفهوما اجتماعيا ، بل بوصفها فئة ثقافية . فجولدمان يرى أن البنية الثقافية لثقافة ما تتبلور فى الأعمال الإبداعية متوازية مع البنى الأخرى ، دون أن يكون هذا التبلور تعبيرا « مباشرا » عنها . وهذه البنية تستمد وجودها ـ كما يرى جولدمان ـ من كل ما يتسرب إليها من البنى الاجتماعية المختلفة الأخرى ؛ ومن ثم لا يصبح مفهوم الفئة عنده ذا صبغة عنصرية طبقية جزئية بحيث يمكن تمييزها بقطاع أو قطاعات اجتماعية معينة . ولذلك تئول رؤيا العالم عند جولدمان إلى انعكاس لحركة الطبقات كافة ، وليس لحركة طبقة واحدة فى مجتمع ما ؛ وبذلك يكون الإبداع تعبيراً عن التطور الاجتماعى كله .

محمود الربيعى :

هل نبحث فى الشعر عن الرؤية الجماعية أم الفردية ؟

كمال أبو ديب :

هذه نقطة ينبغى أن تناقش .

محمود الربيعى :

نعم . فهل تكون القيمة فى الشعر مبنية على إدراك الفروق الدقيقة المميزة بين الرؤى الفرديه المختلفة ؟ هل تستخلص الرؤية الكلية الجديدة المتكاملة من مجموع رؤى العباقرة من شعر الأمة وتراثها ، أم نفرض على ضمير الأمة من خارجها بدعوى ما يسمى الرؤية الجماعية ، فتنضاف قيود وقيود على وجودنا الثقافى المثقل من كل جانب بالقيود ؟

صلاح فضل :

فى إطار المفهوم المطروح ، ليس ثم تناقض بين الرؤية الفردية والرؤية الجماعية ، وفى إطار هذا المفهوم يكون الأدباء والفنانون هم الأفراد الذين يملكون من الحدس والبصيرة ما يجعلهم خير مجسد للضمير الجماعى ؛ فتدرك الجماعة ذاتها على أيديهم ، حين يصير ما كان مبهما فى ضميرها مجسداً فى رؤية فردية مبدعة . وبذلك تكون رؤيا العالم من هذه الوجهة فردية وجماعية معا .

محمود الربيعى :

فلماذا لا نبدأ إذن من الرؤية الإبداعية الفردية ، وصولا إلى الرؤية الجماعية ، وليس العكس ؟

صلاح فضل :

كلمة فردية فى هذا السياق قد تكون مضللة .

محمود الربيعى :

لن نخشى ضلالا إذا حرصنا على تحديد مفهوماتنا وتصوراتنا منذ البداية ، دون أن نركن إلى Sweeping Statements ، ودون أن نلجأ إلى تعميمات واسعة غير محددة المعالم .

صلاح فضل :

هذا صحيح . ويمكننا أن نزكى هذه النقطة التى يشير إليها الدكتور الربيعى ؛ وذلك من خلال بحث واحدة من المشكلات المتصلة بأزمة الإبداع الشعرى العربى ، والتى أشار إليها الأستاذ حجازى منذ قليل ؛ وهى مشكلة جيل السبعينيات . إننى أحسب أننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدرنا عليه من آراء وأحكام ، خصوصا وأنه لم يتح له البعد الزمنى التاريخى لكى يتبلور وجوده ويكتمل تعبيره عن نفسه .

كمال أبو ديب :

هذه نقطة مهمة .

صلاح فضل :

إن جيل الخمسينيات والستينيات قد صار واضح المعالم ، وصار مجسما فى نظرنا ووجداننا الآن ، لأنه قد « تعتق » فى الزمان واكتمل نضجه ، واكتسب بعدا تاريخيا يضع بيننا وبينه مسافة تيسر الحكم عليه . أما جيل السبعينيات فإنه ما يزال « يتشكل » فى التاريخ ، بحيث إننا عندما نصل إلى التسعينيات - مثلا - فإنه سوف يمكننا أن نحكم عليه ، وأن نتبين ما إذا كانت المرحلة التى شغلها مرحلة فارغة أم ممتلئة وثرية . أما الآن ، فإننى أظن أنه لا ينبغى لنا أن نصادر على هذا الجيل ؛ وذلك لأنه ما يزال فى دور التشكيل .

محمود الربيعى :

لم يقل أحد إنها مرحلة فارغة !

أحمد عبد المعطى حجازى :

إننى أنا الذى قلت إن جيل السبعينيات موجود ولكنه « شبح » ، أى كأنه موجود بالقوة لا بالفعل . وإذا كان الدكتور صلاح فضل يتحدث الآن عن تشكل هذا الجيل من زاوية ما يشير إلى مدى تحقق فرص نموه فى الزمان وتمرسه بالكتابة . . وما إلى ذلك ؛ فإننى لم أقصد فى حديثى أن أشير إلى هذه الزاوية .

إن ما أذهب إليه هو أننا لا نعرف أفراد هذا الجيل ، وأن نتاجه غير متاح لعامة القراء . بل إن السؤال الأولى الذى يثيره إنتاجهم المطروح علينا هو هذا السؤال : هل هذا الجيل « موجود » بالفعل .

عبد الوهاب البياتى :

أريد أن أضيف إلى ما قاله الأستاذ أحمد حجازى ، أننى - مع تعاطفى الشعرى البالغ مع جيل السبعينيات - أتذكر أن شعراء من جيلنا السابق قد برزت أسماؤهم ، والتفتت إليهم أنظار الجماهير بعد أن نشر الواحد منهم قصيدة أو ديوانا واحدا . ولننظر إلى تطور السياب فى المدة القصيرة التى تقع ما بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٤ ، الذى رحل فيه السياب عن عالمنا ؛ لننظر كذلك - على سبيل المثال لا الحصر - إلى تطور صلاح عبد الصبور ؛ فهل نرى من شعراء السبعينيات وأدبائها من لفت قراء الشعر والأدب ومحبيه من المحيط إلى الخليج بقصائد أو بديوان أو كتاب واحد ؟

وبطبيعة الحال فإن الجواب « بالنفى » لن « يثبت » أنه لا يوجد مبدعون بين أفراد هذا الجيل . ولكن ما ينبغى أن يسلط عليه الضوء (وأنا هنا أكاد أؤيد شيئا متضمنا فى كلام الدكتور صلاح فضل) - ما ينبغى أن يسلط عليه الضوء هو العوامل التى أدت إلى « خفاء » هؤلاء المبدعين . فهل هناك عوامل خارجية لعبت دورها فى إخفائهم ، أم أن هناك عوامل « ذاتية » داخلية تتعلق بإنتاجهم الشعرى ذاته ؟

محمود الربيعى :

لقد تحدث الأستاذ أحمد حجازى فى البداية عن بعض أوجه القصور فى الجانب التنظيمى للندوات الشعرية . وأريد أن أضيف إلى ما قاله فى علاج هذه الوجوه ، أنه من الضرورى أن يسمح لهذا الجيل بقدر من المشاركة فى هذه الندوات ، سواء قدم إنتاجا جيدا أو غير جيد . .

أحمد عبد المعطى حجازى :

نعم ، ينبغى هذا .

محمود الربيعى :

وبهذا إما أن يحقق هذا الجيل ذاته ووجوده ، وإما أن نلزمه الحجة بما يتاح له من فرص وما يعرضه من إنتاج . ولكننا مادمنا الآن ما نزال نحول بينه وبين القول والعلانية والظهور ، فسيظل يصور نفسه دائما فى صورة « الضحية » ، وفى صورة « الكنز المطمور » الذى لا يتاح له الظهور . ومادمنا نحول بين هذا الجيل والقول والظهور ، فإن مسئوليته عن أزماتنا الحالية تصير محدودة ، بل غير محددة كذلك ؛ ومن ثم فلا يصح - والأمر كذلك - أن نقول إن جيل السبعينيات قد أجاد أو لم يجد ، مادمنا على غير علم كامل أو كاف بما لديه .

وهذه مسألة بالغة الخطر ، وأحسبها تشكل عبئا ثقيلا على ضميرنا النقدى .

كمال أبو ديب :

إننى أشعر بقدر كبير من القلق تجاه أى محاولة لإطلاق أية أحكام على جيل السبعينيات ؛ وذلك لأننا فى الحقيقة ينبغى أن ندرك أنه من غير اليسير علينا أن نحدد على وجه الدقة ما هو جيل السبعينيات .

إن مشكلة الأجيال الأدبية مشكلة ضخمة ومعقدة إلى حد بعيد . ونحن حين نواجه هذه المشكلة نبالغ فى عمل التصنيفات ووضع الحدود الحاسمة الفاصلة بين الأجيال ، كما نفعل الآن على أساس فكرة العقود ، على حين أننى لا أرى ثم فاصلا حقيقيا يفصل بين شوقى بزيع ومحمد على شمس الدين ، مثلا ، أو غيرهما من شعراء جيل السبعينيات - لا أرى فاصلا يفصل بين هؤلاء وجيل الستينيات . وإذا كان ثم فاصل بينهما ، فإننى لا أميل إلى تأكيده ، بل أميل إلى تفسير الظواهر فى إطار تاريخى أكثر امتدادا ، بحيث يمكن أن تتشكل فيه حقا بنى اجتماعية دالة ؛ ومن أجل هذا طرحت مفهوم الرؤية الجماعية .

وحين أطرح مفهوم الإجماع ـ الرؤية الجماعية ، فإننى لا أقصد الإجماع بمعناه القديم فى التاريخ العربى ، كما فى الفكر الفقهى مثلا ، بل أعنى شيئا آخر ، أحاول أن أرسخه من خلال مفهوم طبقى . ولأضرب لذلك مثلا .

لا نستطيع أن ننكر أن بنية المجتمع العربى قد أفرزت فى الخمسينيات صراعا طبقيا حادا كان من نتائجه حدوث انقلاب شبه جذرى فى التركيب الطبقى ذاته ، وفى علاقة هذا التركيب بالسلطة ، وذلك حين تولت مقاليد السلطة تلك الطبقة الفقيرة التى تنتمى إلى الريف ، وتنتمى إلى العالم الأكثر فقرا وانسحاقا ، وأكثر التصاقا بالأرض فى الوقت نفسه ، بالمقارنة بعالم المدينة .

فماذا كانت آثار هذه التحولات على الشعر العربى ؟

هذا سؤال قد أجاب عنه سواى من النقاد . وإن قراءة سريعة لذلك الواقع تشير إلى أن عددا كبيرا من الشعراء (البياتى ، وحجازى ، وأدونيس ، وحاوى ، والسياب ، وعبد الصبور على سبيل المثال ، ومن بعدهم ـ بفارق زمنى قصير ـ سعدى يوسف ، ومحمد عمران ، وممدوح عدوان ، ومن شئتم من الشعراء الآخرين) هم شعراء « خارجون » ، بالمعنى المكانى ، عن بنية الثقافة العربية .

فقد كان هناك ـ ضمن بنية الثقافة العربية ـ انقسام مكانى حقيقى : فهناك المركز ؛ وهو المدينة ، حيث الطبقة البرجوازية ذات النظام الفكرى الذى يقوم على السنية فى الفكر والمذهب عبر التاريخ العربى كله على وجه العموم ؛ وهنالك الأطراف ؛ وهى المناطق الريفية والمناطق الفقيرة . ثم وقع ذلك الانقلاب الجذرى فى بنية السلطة فى المجتمع العربى ، فانتقل بهؤلاء الشعراء إلى مركز الحدث الفعلى للإنتاج الثقافى ، وتبعا لذلك كله تبلور ما أسميه الرؤية الجماعية .

وحين أستخدم هذا المفهوم (مفهوم الرؤية الجماعية) ، فإننى أتحدث عن مشروع جماعى ، ولكنه متبلور فى رؤى فردية ـ طبقية ممتزجة ؛ أى مشروع متحقق فى إطار طبقى .

عبد الوهاب البياتى :

نحن لا نعترض على هذا ، وأنا أوافقك .

محمود الربيعى :

المشكلة أن الدكتور كمال أبو ديب يبدأ بحثه دائما من نقطة فى خارج الشعر . وهذه مسألة مقلقة إلى أقصى حد ؛ لأن هذا يعنى أن الشعر لا يتطور إلا بدافع من الواقع الخارجى ، وتبعا لصور نموه الخاصة ؛ وبذلك يصير الشعر مجرد « صدى » للواقع ؛ وهذه نظرة خطيرة تخرج بالشعر عن طبيعته التى نرجوها له ، بحيث لا يكون تابعا للواقع وتحولاته ، ولا يتخلى عن قوانينه الذاتية الداخلية التى تجعله فنا يقوم بنفسه مستقلا فاعلا ، قويا قادرا على تغيير العالم وإصلاحه .

كما أبو ديب .

إننى لا أقول إن الواقع ينتج الشعر بطريقة آلية . وقد قلت فى بداية حديثى إن هناك نقطتين أريد أن أتحدث عنهما ، وقد تحدثت أولا عن النقطة الثانية ، وهى مفهوم الإجماع ـ الرؤية المركزية ، حيث صار التركيز عليها فى حوارنا ، وتأجل الحديث عن النقطة الأولى وهى العلاقة بين قوانين التطور الداخلية واللاداخلية للأدب ؛ وهذا ما أرجو أن أمسه بوجه ما فى أثناء حديثى .

حين طرحت مفهوم الرؤية الجماعية ومفهوم الانهيار والتفتت فى هذه الرؤية ، كنت أتحدث فى سياق مفهوم أزمة الإبداع ، ولذلك أنكرت وجود أزمة بمعنى مطلق ، وحددت وجودها فى وجه واحد هو جانب التلقى الإنتاج ، فقلت إن الأزمة التى تعيشها القصيدة العربية ليست أزمة إبداع ، بل هى أزمة تلق ؛ وذلك لأن ما هو مشترك بين الشاعر والمتلقى قد صار « ضيقا » . فلنفرض مثلا أن شاعرا ما قد أنتج الآن قصيدة تشبه بوجه ما قصيدة لخليل حاوى أو حجازى أو غيرهما ، مجّد فيها البطل الناهض من أجل إنقاذ الوطن العربى ، فإننا جميعا لن نستجيب له مهما كانت البنية الفنية للقصيدة .

محمود الربيعى :

لماذا لا يكون هذا عملا جائزا على سبيل إبداع الحلم الشعرى والفنى يادكتور كمال ؛ فليست القضية قضية تصوير الواقع كما هو . .

كمال أبو ديب :

لكن هذا الحلم أصيب بانهيارات متتالية ، إلى حد أنه صار Parody وصار مثيرا للسخرية أكثر مما يثير من القيمة والتقدير لما هو حلم .

محمود الربيعى :

يستطيع أحمد حجازى مثلا أن يبنى حلمه الخاص ، ويمكننى أن أتقبله مادام قد بنى بطريقة فنية « جيلة » وصحيحة ؛ ولا يحق لى إذن ، الاعتراض بأننى لا أجد لهذا الحلم مثالا فى الواقع ، بل يكفى أن تكون له بنيته المنطقية الداخلية النابعة من تفاعلات القصيدة وتطوراتها الذاتية .

صلاح فضل :

إذا أقامها شاعر حقيقى ، فلا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع ، لأن هذا الشاعر الحقيقى يكون جزءا من الواقع ، ومتفاعلا معه .

كمال أبو ديب :

والدليل على ذلك أن الأستاذ حجازى نفسه قال إنه يشعر بالأزمة ؛ وهذا يثبت ما أذهب إليه إثباتا تاما . فقد وصل حجازى إلى النقطة التى صار يدرك فيها أن جهازه الترميزى الأساسى أو جهازه اللغوى الأساسى الذى كان قادرا فى الستينيات على تجسيد ما كان يشعر أنه إطار مرحلى لشعره ـ أن هذا الجهاز لم يعد قادرا على ذلك الآن ، وأنه إذا حاول أن يكرر ذلك ، فإنما يكرره فحسب على سبيل الـ Parody ، لا التجسيد الفعلى الجاد .

صلاح فضل :

يمكننا الآن أن ننتقل بحوارنا إلى طرف مقابل متحاور مع حديثنا السابق ، وهو الطرف الخاص بمسئولية النقد عن بلورة مفهوم الشعر ، وتوضيح حد أدنى من أساسه وجوهره .

إن مظهراً من مظاهر أزمة الشعر يتمثل فى أن الرأى العام لقراءة الأدب ما يزال يخلط خلطا ذريعا بين النظم والشعر ، وما يزال يكتفى من الشعر بهيكله العظمى ، دون أن يدرك ضرورة توافر حد أدنى من العناصر الجمالية الشعرية الحقيقية ؛ ولذلك نرى كثيرا من النظم

الغث يغزو كل وسائل إعلامنا الأدبية . فإلى أى حد يمكن أن يقوم النقد ببلورة وعى جمالى جماعى ، بالطبيعة الحقيقية للشعر ، يكون قادرا على أن يرفض كل ما هو زائف يحاول الالتصاق بالشعر الحقيقى ، بل يحاول فى الوقت نفسه أن يسقطه ؟

وأظن أن هذه الوظيفة المرجوة لا ينبغى أن تقتصر على الوعى الشعرى فحسب ، بل ينبغى أن تشمل الوعى العربى الأدبى والفكرى والثقافى بصفة عامة . فإذا ما تشكل لدينا هذا الوعى صار القارىء نفسه قادرا على إسقاط كل الشوائب والطفيليات ، بل إن « المتشاعرين » أنفسهم لابد حينئذ أن ينمو لديهم حد أدنى من النقد الذاتى ليدرك الواحد منهم أن ما يقوله لا يدخل فى باب الشعر فى شىء .

محمود الربيعى :

هذه مسألة فى غاية الأهمية . ولقد تحدث الأستاذ حجازى فى بداية الندوة عن ذكاء الجمهور الذى يشهد الندوات الشعرية ، وعن قدرته على قبول ما يقدم إليه من شعر أو رفضه . وهذه ظاهرة متكررة فى كل عصورنا . وقد أشار أيضا إلى أننى أرى أنه ينبغى أن يكون للنقد دور تربوى . وفى هذا الصدد أريد أن أوضح أن هذا الدور التربوى ليس فى حد ذاته دورا مباشرا ومقصودا ؛ ذلك بأن النقد لا يريد أن يعلّم أو يحدّد ويوجه ، بل يريد أن يبث نورا ، وأن يترك هذا النور ليتفاعل ويثمر ثمراته .

ويبدو لى أن الطريق الصحيح لتحقيق ما يرجوه الدكتور صلاح فضل ، إنما يبدأ بتقديم قراءات للنصوص الشعرية التى يرى النقاد ، بخبرتهم وزادهم الأدبى والثقافى ، أنها النصوص « النماذج » التى ينبغى تقديمها إلى القراء العرب . وحين تتعدد هذه القراءات النموذجية للنصوص النموذجية ، وتتأكد لدى الجمهور ، فإن القصائد « المتشاعرة » سوف تسقط بطريقة تلقائية .

ولا يستطيع ناقد مفرد أن يقدم نماذج الشعر العربى كله ، وإنما يمكنه فحسب أن يقدم جانبا منها . فقد أرى أننى قادر على تقديم الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، وقد يستطيع الدكتور صلاح فضل أن يقدم البياتى . . وهكذا .

وعلى النقد أن يقوم بهذه الرسالة ، بدلا من العناية الكاملة التى يصرفها إلى الحديث عن الأيديولوجيات والنظريات والمعايير والمقاييس . . إلخ ؛ لأن هذه الأمور جميعا لن تصل القراء بالشعر والشعراء . ومن ثم فإننى أكرر أنه لا بديل عن الدخول فى النصوص ، وتقديم القراءات الفاحصة المتنوعة ، من أجل إحداث نهضة فى « القراءة » .

صلاح فضل :

كيف يتأتى لنا إذن أن نوفق بين مختلف المعالجات النقدية الحديثة ونفيد منها ، دون أن نحرم من الدخول فى مناطق أيديولوجية وفنية متعددة ، من أجل أن ننجح فى خلق الاتجاه إلى إنجاز الدراسات التطبيقية المطلوبة ، وبالمستوى المرغوب ؟ وكيف يمكننا أن نبلور أدواتنا النقدية وننميها ؟ وكيف نجعل لغتنا النقدية أكثر مرونة وتكيفا وقدرة على تشكيل الواقع الأدبى والثقافى ، وأعمق أثرا فيه وفى اتجاهاته ؟

نرجو من الدكتور كمال أبو ديب أن يحدثنا عما لديه من أفكار ، وذلك بحكم تجربته فى هذا الصدد ، وخصوصا من جهة ما بدا فى دراساته من اتجاه إلى البنيوية التوليدية ، على النحو الذى يؤكد أننا لا نستطيع أن نفصل بين جوانب الظاهرة الفنية ، أو أن ندفع بالنقد فى طريق شكلى .

كمال أبو ديب :

إننى - فى البداية - أوافق على ما قاله الدكتور الربيعى من أن النقد ليس ذا دور تربوى على نحو مباشر . ومن جهة أخرى فإننى لست أرى أن مهمته تقتصر على « القراءة » النقدية ؛ وهذه نقطة سأحاول أن أربطها - فى أثناء حديثى - بالنقاط التى أشار إليها الدكتور صلاح فضل .

اسمحوا لى أولا بأن أقدم لحديثى بهذه الكلمة عن حياتنا الثقافية . إننى أرى - بلا أى ادعاء - أننا نعيش الآن فى ثقافة « رخوة » ؛ لا تقرأ ولا تكتب ، ولا تنتج ولا تبدع ، ولا تقوم بعمل متقن واحد بين كل مائة عمل يصدر عنها . ولذلك فإننى أقول لكم بصدق إننى أكون مبتهجا ، إلى أبعد حد ، حين أرى أى حرفى بسيط ، حتى وإن كان ماسح أحذية ، يقوم بعمله على نحو متقن وبشكل باهر . ولكننى أكاد أقول إننا أحيانا نقف موقف الارتياب أمام بعض الأعمال المتقنة ، وننظر إليها نظرة « محرفة » تصرفها عن وجهها ؛ ومن قبيل هذا ما اتهم به بعض النقاد من أنهم شكليون .

إن النقد ليس مجرد « قراءة » فحسب بل هو عملية قراءة وعملية اتجاه إلى « التوليدية » فى الوقت نفسه (وهذه قضية تمسنى على نحو مباشر) . فوظيفة النقد هى فى نهاية الأمر بحث مستمر عن الرؤية الجوهرية التى تنتج النص وتتجسد فيه . وإذا كانت هذه وظيفة العملية النقدية ، فإن النقد بذلك لا يكون شكليا ؛ ذلك بأن الرؤية ذاتها ليست شكلا ، كما يظن البعض ؛ نعم إنها تتجسد فى بعد شكلى ، ولكنها ليست شكلا ، وإنما هى موقف وجودى فى العالم ، أو هى ببساطة حضور فى العالم ؛ ومن ثم لا يمكن - فيما أتصور - أن يقال عن النقد إنه يمكن أن يكون شكليا ، وكذلك لا يمكن أن يقال عن عملى النقدى بوجه خاص إنه شكلى . فأنا لم أكن شكليا فى أى لحظة من لحظات حياتى ، بالمعنى الذى يقصده البعض . فكيف يمكن أن يعد عمل نقدى متقن ، يقوم بعملية تحليل دقيقة منظمة ، ويجتهد فى اكتشاف التركيب اللغوى للنص الأدبى - كيف يعد عملا شكليا ؟ كيف يظن أن العمل النقدى الذى يتناول بنية النص الأدبى لغويا ، عمل شكلى ؟

إننى فى دراساتى البنيوية التى بدأتها بالشعر الجاهلى ، كنت أحاول دائما أن أكتنه تلك العلاقة التجسيدية بين بنية النص اللغوية فى كل جزئية من جزئياتها ، وما أسميته الرؤية الضدية للوجود ، ليس عند الشاعر الجاهلى فحسب ، بل عند الإنسان الجاهلى بصفة عامة . وقد تتبعت مظاهر هذه الرؤية ، التى تمثلت فى جدلية الزمن ، أو جدلية الحياة والموت ، وتجسدت فى القصيدة الجاهلية بأشكالها المختلفة فى إطار رؤية مركزية من جهة ، وفى إطار تصور خارج على هذه الرؤية من جهة أخرى ؛ وذلك فى شعر الصعاليك .

ثم جاءت دراساتى التالية تعميقا لهذا التناول فى اتجاهين ؛ الأول محاولة تحقيق المزيد من « الإتقان » فى التحليل اللغوى الدقيق للنص ؛ والثانى محاولة تحقيق المزيد من « الإتقان » فى كشف العلاقة القائمة بين

البنية اللغوية للنص ، والتجربة الإنسانية ورؤ يا العالم المتجسدين فى هذا النص . وهذان الأمران تحققا فى كتاب « جدلية الخفاء والتجلى » ، الذى درست فيه تجربتى أبى نواس وأبى تمام ، وكذلك تجربة غيرهما من الشعراء . فكيف يمكن ، إذن ، لناقد أن يدرس تجربة أبى نواس ، مثلا ، ويؤكد أبعاد الصراع المستمر بين الحديث والقديم فى فكره وفكر غيره من الشعراء ، ويدرس أبعاد الصراع بين المؤسسة الدينية وأشكال الانتهاك لهذه المؤسسة ؛ الصراع بين سلطة التراث والقوى التى تعمل على انتهاكه فى أبعاده الفكرية والأخلاقية واللغوية ـ كيف لهذا الناقد أن يكون ناقدا شكليا ؟ كيف يمكن لناقد يدرس قصيدة أبى تمام فى مدح المعتصم (« رقت حواشى الدهر ») ، فيبرز فيها مشكلة جوهرية هى الكيفية التى تقوم بها علاقة القصيدة والشاعر بالسلطة أو بالمعتصم ، والكيفية التى تتحول بها الرؤ ية الجوهرية فى القصيدة من حال التكامل والتناغم إلى حال الانشراخ والاضطراب ، وذلك حين تصطدام بشخصية المعتصم . . إلخ .ـ كيف يمكن لهذا الناقد أن يكون ناقدا شكليا ؟

أحمد عبد المعطى حجازى :

لقد قرأت كتاباتك يادكتور كمال ، ولى بها شغف كبير وإعجاب . ولكن كلامك الآن يدخل فى صميم النقد الشكلى . فلماذا ؟ لأن الناقد حين يكتفى بالحديث عن صراع ما وعن أطرافه ، فإن حديثه لا يكون خارج الشكل ؛ ومع ذلك فإنه يظل قولا مثاليا لا يرقى إلى مرحلة تحليل الشكل ، أى التحليل الذى يتخذ الشكل سبيلا إلى فهم الرؤ ية الاجتماعية . وأنت يادكتور كمال لا تقدم لنا هذه الرؤ ية .

فمثلا تحليلك لقصيدة أبى نواس ، البائية ، يدور حول علاقة الشاعر بالسلطة على نحو تعميمى لا يصل إلى تدقيقات فى رؤ ية الشاعر التفصيلية ، بل ينبىء ـ فوق ذلك ـ عن تقصير فى تحليل الشكل والرؤ ية كليهما ؛ ذلك بأننا عندما نقف فى قراءة الشكل عند تعارضات وتناقضات ذات صفة تعميمية ، فإننا نستنتج منها رؤ ية تقوم هى كذلك على تعارضات وتناقضات ذات صفة تعميمية ؛ مثل ثنائية الخفاء والتجلى ؛ السلطة والجماهير ؛ السنة والرفض . . . وما إلى ذلك من الثنائيات .

ولتسمح لى يادكتور كمال بالقول بأن هذا الإطار الذى يحدد عملك هو الإطار ذاته الذى يحكم عمل أدونيس وآخرين ممن تنهض أعمالهم القيمة حقا على ما يبذلون فيها من جهد عظيم ، ولكنها لا ترقى إلى ما هو أبعد من مجرد رصد التناقضات والثنائيات وما إلى ذلك من مثل هذه الأشكال .

عبد الوهاب البياتى :

تدور بينى وبين الدكتور كمال أبو ديب أحاديث كثيرة حول هذه القضية . وإنى لأوكد دائما إعجابى بمنهجه النقدى ؛ ولكننى ، بالرغم من ذلك ، لدى عليه بعض التحفظات وبعض الملاحظات . وهذا موضوع آخر .

ودون أن يكون الاتهام بالشكلانية موجها فى حديثى إلى الدكتور كمال بصفة خاصة ، نجد أن النقد الشكلانى يتناول النصوص دون أن يحاول فى النهاية أن يصدر عليها أحكاماً بالجودة أو بالرداءة . والقيام بمجرد رصد أطراف جدلية ما فى نص من النصوص ، دون اتخاذ موقف من صراعات هذه الجدلية ، أمر يقودنا حتما إلى نقد شكلانى لا ينبغى الاكتفاء به ؛ ذلك بأنه علينا بصفة مستمرة أن نتخذ موقفا من كل ما يواجهنا ونواجهه فى هذا العالم ؛ فذلك ما يفرضه علينا هذا العالم ذاته ، الذى يغص بالصراعات والمواجهات ، وذلك ما يفرضه علينا الشعر والنقد كلاهما بوصفهما موقفا من العالم ، وبوصفهما حضورا فى العالم كما قلت أنت نفسك يادكتور كمال .

ويقع النقد الشكلانى فى مزلق آخر ، وذلك حين يأخذ نصا رديئا أو غير مفهوم ، ولكنه ذو هندسة شكلية معينة لها جاذبية معينة ، ثم يجرى عليه مقولاته ، مكتفيا بما يعلنه ظاهر الكلمات ، دون أن يبحث عن الدلالات الكامنة وراء العمل كله .

وعلى العموم ، فإن المنهج الشكلانى منهج يمكن أن يحسن استخدامه ويمكن كذلك أن يساء استخدامه ، مثله فى ذلك مثل أى منهج آخر ، أو أى مخترع من مخترعات المدنية الحديثة ؛ والأمر فى ذلك كله إنما يرجع إلى أمانة الناقد ، وإلى طبيعة أيديولوجيته الخاصة وموقفه من العالم ، وكذلك يرجع إلى ما يترتب على ذلك من نتائج عند تعامله مع النص ، وعند اختياره لأطراف الجدلية التى ينظر إليها ، واتخاذه للمواقف واستخلاصه للنتائج .

محمود الربيعى :

إن لى اعتراضا على هذه النظرة إلى فكرة الشكلية هذه ؛ فما الشكل ؟ هل الحديث عن لغة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ وهل الحديث عن هندسة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ إن هذا طرح خطر خطر . .

كمال أبو ديب :

طبعا طبعا . .

محمود الربيعى :

نعم ؛ هذا طرح خطر ؛ فاللغة التى تتجسد بها القصيد هى سبيل إلى الكشف عن لب القصيدة ومافيها من موقف وتجربة ؛ اللغة هى مدخل إلى كل ما أريد الوصول إليه فى عالم النص الشعرى من كل وجه من الوجوه .

لقد استمعت إلى أحمد عبد المعطى حجازى يتلو قصيدة من قصائده ، وحملنى معه فى حُمَيَّا الشعر إلى كينونة جديدة ؛ فما سبيل إلى توصيف هذه الكينونة ؟ وما سبيل إلى صياغتها للقارىء سوى لغة القصيدة ذاتها ؟

دعونا إذن نحدد ماذا يعنى النقد الشكلى !

كمال أبو ديب :

نعم ، هذا ماينبغى عمله بالضبط .

محمود الربيعى :

أما عن قول الأستاذ البياتى بأن القصيدة قد تكون ضعيفة ، ولكنها تكون فى الوقت نفسه مهندسة هندسة جيدة ، فليسمح لى بالقول إنه لا يمكن أن تكون الهندسة جيدة وتكون القصيدة ضعيفة .

عبد الوهاب البياتى :

بل إن هذا يحدث بالفعل ؛ وذلك حين نجد الشاعر لا يخطىء فى

الأوزان والعروض والقوافى ، ولكن القصيدة تكون فارغة .

محمود الربيعى :

هذه ، إذن ، سيمترية القشرة والمظهر .

عبد الوهاب البياتى :

بالضبط ؛ فثم قصائد من الشعر الحديث ومن الشعر العمودى أيضا ، تكتب بشكل جيد ولغة مصفوفة ، ولكنك لا تجد فيها من نار التجربة الشعرية بصيصا أو حتى رمادا .

محمود الربيعى :

إذن ، فهذا يعنى أننا بعد أن فحصنا اللغة وجدناها مجرد طلاء وليست لبا .

عبد الوهاب البياتى :

نعم ، هذا ما أقصده .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لى بالتدخل فى هذا الكلام ؛ لأن ما يقوله الدكتور الربيعى فى غاية الأهمية ، ويمثل فى الحقيقة المنهج الذى أعمل به على الدوام . ولكن هناك نقطة أساسية تتعلق بقضية الشكلية والميل إلى الحكم على بأنى مرتبط بهذه الشكلية بوجه ما .

إننى أتجه اتجاها إلى تحرى الدقة فى جميع ما أقوم به من أعمالى النقدية ، بكل ما تعنيه كلمة الدقة ، وما تؤدى إليه من أمانة فى تناول الأمور . وهذا هو فى الحقيقة ما يجعلنى أقف عند الحدود التى أقف عندها فى بحثى النقدى دون أن أتخطاها . وسأوضح هذا القول فيما يلى .

إننى بعد اطلاعى على النقد العالمى بمذاهبه المختلفة أومن إيمانا تاما بأن النقد الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحل القضية الإشكالية الأساسية ، ألا وهى تطوير الأداة النقدية التى تمكننا من إجراء تحليل كامل للنص ، والتى تقدم لنا تبريراً كاملا لذلك الانتقال مما هو داخل النص إلى ما هو خارج النص .

فجميع المذاهب النقدية منذ أرسطو حتى الآن قد استطاعت أن تحل عددا من الإشكالات المتعلقة بالنص فى علاقاته الداخلية . وهناك مذاهب حديثة نسبيا استطاعت أن تحل عددا من الإشكالات المتعلقة بالنص فى علاقاته الخارجية . ولكننى على يقين تام بأن النقد كله - بما فيه النقد الماركسى ، مرورا بلوكاش ووصولا إلى جولدمان - لم يستطع حتى الآن أن ينجح فى تطوير الأداة النقدية (وأنا أصر على استخدام كلمة الأداة النقدية لا الأيديولوجية) التى يستطيع بها الانتقال من داخل النص إلى خارجه ، ولم يستطع أن يطور الأداة النقدية التى يستطيع بها أن يقوم بتحليل النص تحليلا دقيقا تام الدقة ، وأن يصل إلى مجموعة من المعطيات أو المقولات التى تعيننا على اكتناه البنى الدلالية كافة .

ولقد بدا لى فى لحظة من لحظات عمل أن جولدمان قد حل هذه المشكلة بمفهوم رؤ يا العالم ، لكن متابعتى لفحصه والعمل به يسمح لى بالقول بأنه لم يحل المشكلة ، وأنه لا يعدو أن يكون ناقدا قادرا على القفز بمهارة من داخل النص إلى خارجه ، أكثر مما يصنع غيره من النقاد والماركسيين التقليديين ؛ أى أن ما يفعله جولدمان - فى الحقيقة - ما يزال مجرد مهارة لا تنهض على استخدام أداة نقدية دقيقة متكاملة .

ومن حسن الحظ أننى واجهت هذه المشكلة فى مرحلة مبكرة من عملى ، وأدركت طبيعتها منذ البداية ؛ ولذلك فقد توقفت عند الحدود التى سمح لى تطويرى لأداتى النقدية بالوصول إليها ؛ وإن يكن تطلعى دائبا ومستمرا من أجل محاولة تطوير الأداة النقدية القادرة على حل هذه الإشكالية . وعلىّ أن أعترف ببساطة أننى لم أستطع حتى الآن الوصول إلى حل ، وقد لا يكون لها حل على الإطلاق .

ولأضرب مثالا هو فى لب المشكلة ، توضيحا لما أريد . إذا تصورت نصًا ما بوصفه عالما مغلقا ، أستطيع مثلا أن أتصوره جملة مثل : « رأيت غزالا » ، فإننى قد أميل ، كما قد تميل يادكتور محمود إلى القول « بسرعة » إنها تعنى رأيت الحيوان المعروف ، أما الأستاذ أحمد . .

محمود الربيعى :

سوف يتوقف . .

أحمد عبد المعطى حجازى :

نعم ، أنا متوقف . .

كمال أبو ديب :

جميل منك أن تتوقف ، لأننا نحن أيضا - فى العمل النقدى - سوف نتوقف ؛ وذلك لأنّ هذا التوقف هو لب العمل النقدى ؛ وهنا تتبدى المشكلة النقدية التى أشرت إليها . فقولنا « رأيت غزالا » هو عبارة لا تعنى شيئا فى حد ذاتها ، ولكنها عند النقاد تعنى احتمالين أدركهما النقاد القدماء ، ومنهم عبد القاهر الجرجانى : الأول أنها تشير إلى الحيوان المعروف ؛ والثانى أنها تشير إلى شىء خارج هذه العبارة ، سوى ذلك المعنى الأول ، كامرأة جميلة مثلا .

محمود الربيعى :

حسنٌ ، فما الذى يحدد لى هذا أو ذاك ؟

كمال أبو ديب :

نعم : ما الذى يسمح لى بالقول إن عبارة « رأيت غزالا » لا تعنى الحيوان المخصص لهذه التسمية بل تعنى امرأة جميلة ؟ وما الذى لا يسمح لى بهذا ؟ هذا هو السؤال المهم .

صلاح فضل :

هل تسمح لى بتدخل بسيط ؟ إن السياق هو الذى يحدد لى ذلك .

محمود الربيعى :

وهو ، فى الوقت نفسه ، ذلك المصطلح القديم .

كمال أبو ديب :

ولكى أبلور المشكلة ، سأنقل هذا الكلام إلى مستوى النص الشعرى فى وجوده المستقل بوصفه نصا مغلقا من نمط « رأيت

غزالا » ، وبشكل خاص حين ينتقل هذا النص ليسمى فيها بعد نصا رمزيا ؛ ما االذى يسمح لى نقديا (لاأيديولوجيا أو افتراضيا) بأن أقول إن هذه العبارة ، أو عبارة أخرى مثل « الزورق السكران » ، لا تشير إلى ذاتها ، أى موضوعها أو مضمونها ذاته ، بل تشير إلى ما هو خارجها ؟

الجواب عن ذلك : لا شىء !

إنى لأدعى ، ببساطة وتواضع ، أن النقد العالمى الآن فى أزمة ، لأنه لم يطور الأداة النقدية الكافية التى تبرر لى الانتقال مثل هذه النقلة ، من النظر إلى « رأيت غزالا » أو « الزورق السكران » بوصفهما تشيران إلى الغزال والزورق ، إلى النظر إليهما بوصفهما رمزين .

صلاح فضل :

هل تسمح لى بأن أشير إلى حل قد طرح ، وشاركت فى تنميته فى دراسة خاصة بالأسلوب ؟

طبقا لنظرية الاتصال ، أقيمت مجموعة من العلاقات الخاصة بالسياق اللغوى فى داخل النص ، وبعلاقة السياق اللغوى بالحقيقة الخارجية الاجتماعية . وتتجسد هذه العلاقات فى شكل تنظيمى من منظور علم اجتماع اللغة على نحو يمكن أن يحل هذه الإشكالية على وجه جيد ؛ فهناك مجموعة العلاقات السياقية فى داخل النص نفسه ، وهناك المرسل أو الباث ، ووسيلة الاتصال ، والمتلقى ، والوسط أو الوسائط التى تتخلل كل ذلك . ومجموعة المؤشرات التى تحكم عملية الإرسال من النص الداخلى من جهة ، والعلاقات الخارجية ، من جهة أخرى ، هى الكفيلة بحل قضية الدلالة المباشرة أو الدلالة غير المباشرة ؛ حل قضية وجود المجاز أو عدم وجوده .

وقد أصبح هذا الآن ـ على ما أعتقد ـ وسيلة من الوسائل النقدية الأسلوبية الجيدة ، المطروحة حاليا فى النقد العالمى ، مستخدمة نظرية الاتصال القديمة ، من جهة استيعابها مفاهيم نظرية القرائن القديمة (التى ينظر إليها على أنها إما أن تكون قرائن حاضرة فى النص ، أو قرائن حاضرة عند الإرسال ، ، أو قرائن حاضرة عند الغياب) ، مع ضمها فى إطار شامل يأخذ معاً القرائن اللغوية والقرائن الخارجية اللالغوية ، أو ما وراء اللغة ، كما يقال الآن .

كمال أبو ديب :

ما أراه هو أننا استطعنا فى الإطار العقلى للاستعارة فحسب ، أن نطور ـ نقديا وليس أيديولوجيا ـ مجموعة من السبل التى أسميناها سياقية قرائنية ، للانتقال من « رأيت غزالا » بالمعنى الأول إلى « رأيت غزالا » بالمعنى الثانى . وهذه القرائن ترتبط بالنية مثلا (حين أعلم مثلا أن فلانا يقصد المعنى الثانى فى حديثه) ، أو بالسياق اللغوى الداخلى ، أو السياق الخارجى ؛ أليس كذلك ؟ ولكننا فى إطار النص ، من حيث هو كل كامل ، لم نستطع حتى الآن أن نطور السبل النقدية لتحديد هذه القرائن . وسأضرب مثلا لما أقول . لقد كانت آخر دراسة نقدية قمت بها هى دراسة « الزينى بركات » لجمال الغيطانى . وقد قصدت أن أدرس النص دراسة دقيقة على جميع مستوياته . وإنى موقن الآن تمام اليقين بعجزى عن القول بأن هذا النص نص إشارى يشير إلى واقع مصر المعاصر ؛ وذلك لأننى أرى أنه نص تاريخى (بكل معنى الكلمة) ، يكتب عن مصر فى القرن السادس عشر ، وعن مجموع العلاقات التى جرت فيه وتصور العالم فيه ، بالرغم من معرفتى اليقينية بأن هذا النص قد اكتسب شهرته ، وأعطى لصاحبه اسمه بسبب أن جميع القارئين قد قرأوه بوصفه نصا إشاريا يتحدث عن مصر المعاصرة ؛ لكننى أتحدى جميع النقاد ـ وهذه هى المرة الأولى التى أستخدم فيها هذه الكلمة ؛ إذ أجد لنفسى عذراً لاستخدامها فى هذا السياق ـ أقول إننى أتحدى جميع النقاد الذين « درسوه على هذا الأساس ، أن يقولوا لى كيف فعلوا ذلك « نقديا » ؛ أى ما الأدوات النقدية التى استطاعوا بها أن يحققوا هذا الربط وهذه النقلة ؟

هذه الإشكالية هى التى تجعلنى أقف دائما فى دراستى عند الحد الذى يجعلنى فى أمن من القفز ؛ وهى التى تدعونى إلى العمل المستمر من أجل تطوير أداتى النقدية . والموضع الوحيد الذى خرجت فيه عن ذلك ، هو مقالتى « الأنساق والبنية » فى مجلة فصول* ، حيث حاولت فى نهايتها الوصول إلى وسيلة من وسائل إحداث النقلة من النص داخليا إلى النص خارجيا .

صلاح فضل :

إن هذه الصورة من القراءة الجماعية « للزينى بركات » هى فى حد ذاتها قرينة على أنه فى داخل النص نفسه ، ثمة عناصر تحيل على الواقع الخارجى وترمز إليه ؛ لأنها لا يمكن أن تكون قراءة لا تمتلك فى داخلها مبرراتها التى تدعو إليها وتؤيدها .

عبد الوهاب البياتى :

أنا لا أختلف مع الدكتور كمال فى « توقفه » عن الحكم فى مواجهة جملة أو نص مثل « رأيت غزالا » أو « المركب السكران » . ولكن ثم نصوصا أخرى لا ينطبق عليها هذا التحفظ ، بل يمكن الوصول معها إلى اليقين المطلوب ، ويمكن عن طريقها هى ذاتها اكتشاف طرق جديدة للتحليل . أما النصوص التى لا تعطينا مثل هذا اليقين ، فإنه من الواجب على النقاد ، حقا أن يطوروا أدواتهم من أجل حل هذه الإشكالية .

محمود الربيعى :

لماذا فهم النقاد أو القراء أن رواية « الزينى بركات » بعينها تشير إلى الواقع المصرى المعاصر ؟ ولماذا اكتسبت شهرتها على هذا الأساس دون أن تحمل فى داخلها ما يمكن أن نعده إشارة نستطيع أن نطمئن إلى الأخذ بها فى هذا الفهم أو التفسير ؟

كمال أبو ديب:

فى واقع الأمر إننى لا أدرى .

محمود الربيعى :

إن وجهة نظرى هى أن القراء إنما يدركون أن النص الأدبى ليس انعكاسا لشىء خارجى ، وإنما هو موازاة له . ولذلك فإنه يكفى أن أكتسب خبرات تعيننى فى إقامة الموازاة بين ما قرأته على الورق من جهة ، وما هو مركوز فى عقلى من إدراكات ومشاهدات . وموقفى كذلك ، من جهة ثانية . ومن حقى أن أفهم هذا فى ضوء خبراتى دون حاجة إلى وجود المعبر المادى أو المعبر المحدد المتعين الذى أقول إننى

عبرت عليه من « الزيني بركات » إلى الواقع المصرى المعاصر . ولكن عـلى أن أطمئن ــ من واقع خبـراتى ــ إلى أن هناك خـطين ممتـدين متوازيين بينهما صلات بوجه ما ، دون أن يتحتم التقاؤهما على نحو مباشر .

أحمد عبد المعطى حجازى :

هذا هو المطلوب ؛ فليس مطلوبا أن يكون النص انعكاسا للواقع ، ولكن المطلوب أن يكون نوعا من الموازاة ، وأن يفهم على أنه كذلك ؛ فالعمل الأدبى ، أو الإبداعى « كون » يجاور « كونا » .

محمود الربيعى :

وقد لا تكون كلمة « يجاور » هى أسعد الكلمات

أحمد عبد المعطى حجازى

نعم ، ولكننا فى كل الأحوال نبحث عن العلائق القائمة بين هذين الكونين وذلك مثلما يمكن أن نقول إن بين قضيبى السكة الحديديـة الواحا خشبية تضمهما ، دون أن تسمح لهما بالالتقاء .

وعلى أية حال ، لقد قال الدكتور كمال أبو ديب إننا لم نستطع ــ نقديا ــ أن نحل مشكلة عدم القدرة على التوصل إلى الـوسيلة التى تفسر العلاقة بين النص والعالم الخارجى وتبرر الانتقال بينهما . وهنا أود أن أسأله ماذا يقصد بالضبط بقوله « نقديا » ؟ إذا كنت تقصد بها اتجاها نقديا ما (وعلى وجه التحديد اتجاهك النقدى) فـإنك ــ فى الوقت نفسه ــ قد قلت إن النقد العالمى كله يمر بأزمة فى مواجهة هذه المشكلة ، وأنه لم يستطع أن يضىء العلاقة القائمة بين النص والعالم ؛ ولهذا ، ألا يجمل بنا أن نركن الى شىء من التواضع وأن نعترف بأن هذه الوسائل ماتزال ــ حتى هذه اللحظة على الأقل ــ غير قادرة على أن تحل لنا هذه المشكلة ؟ ومن ثم ينبغى علينا أن نبحث عن سبيل آخر ؛ كأن نقبـل مثلا مـا لم نكن نقبله من قبل ؛ لمـاذا ؟ لأننـا ــ ببسـاطة ــ متـأكـدون من أن هنـاك عـلاقـة مـا بـين النص والعـالم الخـارجى ، ولكن المشكلة كامنة فى بيان كيفيتها وكيفية تحـديـدهـا والوصول إليها ، فإذا كانت الوسائل المطروحة لتحديد هذه العلاقة عاجزة عن إضـاءتها وهـدايتنا إليهـا ؛ فلنعد ــ إذن ــ إلى مـا لم يعد مطروحاً الآن ؛ مثل فكرة الذوق التى يمكن أن تكون فعالة فى هذا المجال .

كمال أبو ديب .

إننا متفقان إذن ، على وجه التقريب ، وإن يكن الخلاف بيننا فى التفصيلات .

صلاح فضل :

لقد انتقلنا من الحديث عن أزمة الإبداع إلى أزمة النقد ، وكلاهما بطبيعة الحال وجهان لعملة واحدة .

وعلى أية حال فإن الدكتور كمال لا يقصد أن يقرر أنه توجد أزمة « كلية » فى «الأدوات» النقدية ، بل إنه يريد أن ينبه إلى أن النقد ليس عملا جزئيـا ، وليس عملية تـطبيق لقوالب جـامدة ، أو وصفـات جاهزة ، ولكنه عملية اكتشاف كلية ، فى حقيقة الأمر ؛ ولذلك فإن النقد يسعى على الدوام إلى تطوير أدواته ، وتهذيب آلاته لكى يكون أقدر على «قطع» المادة الأدبية . واكتشاف بناها الداخلية . أمـا إذا رضى النقد عما توافر من قبل ، واكتفى به عما سواه ، فإنه بذلك يقع فى « غفلة » مؤداها أنه يسلم بأن ما كان فى الماضى بعيدا عن متناوله من المادة اللغوية ، سيظل كذلك بعيدا على الدوام .

إن الطموح النقدى الذى يسعى إليه الدكتور كمال هو أنه يريد أن يتقصى ــ علميا ــ جميع مكونات الظاهرة الأدبية ، بحيث لا يند منها عن الإدراك وجه من وجوهها ، وبحيث تتجذر رؤيته لها ، وتتضح ــ فضلا عن ذلك ــ علاقتها بالواقع . وغايته من كل هذا أن يجاوز النقد العربى كل توقف جامد ، وأن يسير نحو المزيد من التقدم ، والمزيد من الوعى والفهم .

كمال أبو ديب :

شكراً .

صلاح فضل :

وبصفة عامة فإن ما أريد أن ألفت إليه الأنظار فى ختـام حوارنـا هذا ، هو أن الأزمة ماثلة فى الإبداع كما هى ماثلة فى النقد . ولكن لا ينبغى أن نفهم كلمة أزمة بوصفها غيابا لشىء كان قائما من قبل ، أو فقراً تتصف به المعطيات القائمة الآن ، بل ينبغى أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكا إيجابيا للحاجة إلى المجاوزة والخلق وغزو عوالم أو مناطق جديدة .

فإحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة فى مجال الإبداع الشعرى ناتج ــ فى الحقيقة ــ عن طموحنا إلى إحراز المزيد من الكسب فى مجال التعبير الأفضل والأكمل ، إبداعا وخلقا وتجديدا ، لكى نجاوز المرحلة التى وقفنا عندها ، ولكى نرود مناطق جديدة ، فضلا عن المناطق البكر ، من ذاتنا وواقعنا وتراثنا ــ من أجل أن نمكن لشعرنا وإبداعنا ، ومن أجل أن نجعل شعرنا يفـرض نفسه ويصـير عالميـا مشاركـا فى جملة أصوات الشعر العالمى .

وبالمثل فإن إحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة فى النقد العربى ، إنما يعنى كذلك أننا نتحرك دائما حركة مجاوزة لا تكتفى بما حصلت ، بل تتطلع إلى أن تحقق المزيد من الكشف النقدى العلمى القادر على إجراء التحليل الكامـل للنصوص ، والقـادر على تنـويرهـا واستيعابهـا فى وجودها الكلى .

عبد الوهاب البياتى :

إن ما تقوله يا دكتور صلاح قد وضع أفكارنا فى تكامل مناسب إلى حد بعيد .

وأريد أن أضيف إلى حديث الدكتور كمال أننا عندما نلجأ إلى منهج نقدى وأدوات نقدية لا أيديولوجية ، ونواجه أبوابا مغلقة ، فإننا يمكن أن نلجأ إلى وسائل جديدة موجودة فى مناهج نقدية أخرى لكى نستعين بمفاتيحها عـلى حل مـا يواجهنـا من مشكلات ، وذلـك لأن هدفنـا الأساسى هو «النقد» لا المنهج فى حد ذاته .

إن الأزمة ليست قائمة فى الشعر فحسب ، بل هى موجودة كذلك فى مختلف المناحى الثقافية فى حياتنا العربية . وإننى لأرجو فى لقاء قادم أن نكون قد خطونا خطوات إيجابية أوسع من الخطى التى وصلنا إليها اليوم .

أحمد عبد المعطى حجازى :

أريد أن أوضح كلمتى التى تحدثت فيها عن شعراء السبعينيات حين قلت إن شعراء السبعينات مايزالون حتى الآن يمثلون بالنسبة لى شبحا ؛ وذلك لأننى لا أعرف إنتاجهم ، ولأنهم لا يأخذون الفرصة الكافية التى توصلهم إلى . ومن هنا فإننى أتمنى أن تسهم مجلة «إبداع» ومجلة « فصول » فى نشر إبداعهم ونشر الدراسات عنهم ، حتى تتوافر لدينا مادة كافية (إبداعا ونقدا) للحديث عن هذا الجيل الذى لا نستطيع أن نتحدث عنه الآن حديثا دقيقا .

محمود الربيعى :

إننى سعيد لأننا لا نفزع الآن من استخدام كلمة « أزمة » ، بل نرحب بها بوصفها دليلا على أننانمتلك قدرا كبيرا من الحيوية والتوفز . وأننا نعانى قلقا يحفزنا إلى المزيد من التجويد على كل المستويات .

ولكننى أريد أن أقول إن لدى عقيدة راسخة مؤداها أننا فى حاجة إلى كثيرمن الإبداع وكثيرمن القراءة الفاحصة لهذا الإبداع ، وقليل ــ إلى حد نسبى ــ من النظريات ، وقليل - إلى حد بعيد ــ من الأيديولوجيات .

أحمد عبد المعطى حجازى :

فلتسمح لى يا دكتور محمود إننى أظن أننا محتاجون إلى كثيروكثيرمن النظريات لا لكى نقدم مجرد تعريفات أو نتشدق بمفاهيم وأسماء ، وبل لكى نؤصل أفكارنا ، ونؤصل لإبداعنا ونقدنا ذلك بأننى أرى أن عاملا مهما من عوامل الأزمات فى حياتنا هو أننا نفتقد «التأسيس» الفكرى فى مجالاتنا الثقافية المختلفة ، وأننا نفتقد الفكر الفلسفى فى كل عملنا الإبداعى والنقدى على السواء . ولو كان لدينا الأساس الفكرى أو الفلسفى (أى النظرى) لاستطعنا بيسر وبقليل من المشقة أن نحدد - على الأقل - كثيرا من المفاهيم التى مانزال على خلاف حولها . وذلك لأنها - بكل بساطة - نتاج لتيارات فكرية وفلسفية غربية ، ونحن نتعامل مع هذه التيارات من خلال خواتيمها- وثمارها ، وليس من خلال بداياتها وأصولها . ولذلك فإننا - فضلا عن احتياجنا الى المزيد من العمل الإبداعى -فى حاجة إلى المزيد من العمل النظرى والتأصيل الفلسفى .

محمود الربيعى :

أرجو ألا يكون الاستاذ حجازى ، أو أحد من الأخوة قد فهم من كلامى أننى أقف ضد الفكر النظرى . إننى لست ضد الفكر النظرى - بطبيعة الحال - ولكننى ضد أن نزحم ذهن القارىء بنظريات نشأت وتبلورت فى بيئات أخرى غير بيئتنا ، وأنا أقصد بالضبط ما تذهب إليه فى هذه النقطة ؛ فهذا الوضع سوف يؤخر وضع نظرية عربية .

إننى أريد أن نبدأ مما لدينا وأن نقرأه قراءة مستنيرة مثقفة بكل ما أتاحته الثقافة العالمية ــ بطبيعة الحال - ، وأن نبدأ فى بناء نظريتنا لبنة لبنة من واقع ما لدينا نحن . إننى ، إذن ، لا أرفض التنظير ؛ وإلا فإننى متفق معك فى كل ما تقوله .

صلاح فضل :

أحسب أن هذه القضية حرية بأن تناقش فى ندوة خاصة عن النقد الأدبى العربى وصلته بالتيارات الحديثة .

كمال أبو ديب :

فى ختام حديثنا أود أن أوضح نقطتين اثنتين .

النقطة الأولى تتعلق بقضية أزمة المنهج التى نواجهها الآن . لقد قلت إن النقد العالمى يواجه أزمة ، ليست تقتصر على منهج واحد أو اتجاه واحد بل هى أزمة يواجهها النقد العالمى بأكمله ، وإن تكن فى أبرز وجوهها تشكل أزمة بارزة فى داخل النقد الماركسى على وجه الخصوص ؛ ولذلك فإن جهدى الشخصى الآن هو سعى لمحاولة حل هذه الإشكالية من هذا المنظور .

والنقطة الثانية مؤداها أننى لا أعتقد أننا فى حالة أزمة (بالمعنى السلبى) . إننى أرى أن الإنتاج الشعرى العربى ، وكذلك الإنتاج الروائى والنقدى فى العالم العربى المعاصر ، لا يقل فى مستواه عن أى نتاج آخر أعرفه فى العالم من حولنا . إن شعراء مثل أدونيس والبياتى وحجازى يقفون فى مصاف سائر الشعراء العالميين الذين هم من الجيل نفسه ، دون أن نشعر بأن هؤلاء طبقة وأولئك طبقة أخرى .

واسمحوا لى بالطريقة ذاتها ، أن أقول أننا ننجز عملا نقديا يجاوز ، فى كثير من حالاته ، ما ينجز فى النقد العالمى . وإننى لا أعرف - وسوف أبدو ها هنا غير متواضع ولكن لن يضيرنى ذلك شيئا ما دمت أقول الحق - أننى لا أعرف فى النقد العالمى تحليلات نقدية تقترب فى مستوى إنجازها من التحليلات الموجودة فى دراساتى ودراسات عدد من الزملاء الآخرين .

ينبغى الا نظلم أنفسنا ، وألا تكون مجحفين ، وألا نعد الغرب مصدر كل معرفة وكل تأصيل وكل تفوق ؛ فنحن فى مستوى الإنجاز العالمى الآن فى كثير من المجالات .

صلاح فضل :

حسن . شكرا للأخوة النقاد والمبدعين المشاركين فى هذه الندوة ونرجو أن تتاح لنا الفرصة للقاءات أخرى فى رحاب القاهرة .

* « فصول » ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ص ٦٣ — ٧٩٠

الواقع الأدبى

نص شعرى وثلاثة مناهج نقدية

صلاح فضل

١ - ١ إذا كان المنهج فى تعريفه العلمى ، يتمثل فى مجموعة العمليات التى تنتظم فى نسق متدرج ، يفضى إلى نتيجة ما ، فإن إشكاليته تبرز عند صعوبة التحديد الواضح لطبيعة هذه العمليات ، أو ترتيبها بالشكل الذى يجعلها تؤدى بسلاسة إلى النتيجة المنشودة . ولا يزال نجاح المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية يمثل تحديا مزمنا للعلوم الإنسانية ؛ بيد أن الإنجازات اللافتة التى حققها عدد من هذه العلوم فى القرن الحالى ، أكدت ضرورة التزام المناهج العلمية فى بحثها ، بعد أن تجاوزت مرحلة المشروعية ، وأصبحت مطالبة بالتكيف مع إشكالياتها الخاصة .

وكلما كانت الظواهر المدروسة أشد تعقيدا ، وأكثر تأبيا على أن نمسك بأطرافها ماديا ، كانت أدوات بحثها بحاجة ملحة إلى التجدد والتحديث . ولما كانت اللغة هى أبرز مظهر لعبقرية الإنسان فإن أرقى أشكالها ــ وهو الأدب ــ يعد فى ذروة الظواهر المركبة ، مما يجعل بعضنا يتساءل : هل ثمة إمكانية لاتباع منهج علمى فى فهم هذا الأدب ونقده ؟ ، وهو تساؤل يمثل على سذاجته العقدة الأولى فى منظومة إشكالية النقد الأدبى .

ولكى نقترب من إدراك أبعادها ، سنمضى فى تحليلها خطوتين :-
إحداهما : تأملية ، تعتمد على سبر غورها نظريا ، بعرض مكوناتها الأولى ، ومواجهة مفارقاتها الأخيرة ، والأخرى تجريبية ، نختار فيها نموذجا أدبيا عشوائيا ، ونجرى عليه اختبارا تطبيقيا ، بإخضاعه لأهم المناهج النقدية المعاصرة ، لنرى ما بينها من تمايز وتداخل ، ونلمس فاعلية كل منها فى الكشف عن الخواص المميزة فنيا للنص المختار ، وقدرتها على اختراق عالمه ، وفهم كيفية أدائه لوظيفته الأساسية ، ونتبين بعد ذلك مدى ضرورة المنهج ، وعمق إشكاليته .

٢ - ١ من أبرز مظاهر النقد المعاصر ، وأشدها خطراً فى سن إشكاليته ؛ تجاور اتجاهاته ، فهى لا تنتظم فى نسق تاريخى يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمنى ، كما كان شأن المذاهب الأدبية إلى حد ما فى القرون الثلاثة الماضية ؛ إذ تنبثق من واقع حضارى بطىء الصيرورة ، وتتلاحم أطرافها فى الأقطار المختلفة ، وتتداخل دوائرها ــ جزئياً ــ فى بعض ، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تتمحور فى بؤرة زمنية تشهد مولدها ، وأخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوهجها ، وثالثة تشير إلى غروبها عن مركز الأفق التاريخى . ولعل أمثلة الكلاسيكية والرومانتيكية وما تلاهما من مذاهب خير شاهد على طبيعة هذا النسق المتوالد فى الثقافة الغربية إبداعا وفكراً أدبياً .

على أنه ينبغى لنا أن نتمثل حقيقة أخرى ، وهى أن هذا الوضع قد اختلف عندنا فى العالم العربى ، فعندما أخذنا فى التعرف على هذه المذاهب ، وخضع بعضنا لتأثيرها ، فقدت أهم سمتين لها ، وهما تجذرها فى الواقع الحضارى المباشر ، استجابة لتطوره الداخل ومعطيات ذاكرته التاريخية ، كما فقدت عنصر التعاقب فى خط زمنى مستقيم ، فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة ، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ، ومبادىء نظرية متنامية ، إلى بعض الاختراقات الفردية ، والنزعات المحدودة الأثر ، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبى ، وتوجيه إنتاجه .

وإذا كان بعض مؤرخى العلوم يرى أن الأحداث والفتوح المعرفية

الكبرى ، خلال تطور أى علم ، توقف التراكم المستمر للمعرفة ، وتقطع تقدمها البطيء ، وتدفعها إلى دخول عصر جديد ؛ إذ تفصلها عن أصلها التجريبي ، ودوافعها الأصلية ، وتنقيها من تعقداتها الخيالية ، فيتحول التحليل التاريخي ، من البحث عن البدايات الصامتة ، إلى البحث عن نمط جديد من المعقولانية ، وعن آثارها المتنوعة ، مما يؤدى إلى وجود حقب علمية يمكن أن تخلق ما يسمى بالقطيعة المعرفية[1] ؛ فإن بوسعنا أن نؤكد أن التحول الجذرى الذى بدأ في دراسة علم اللغة ، وتعداه إلى الأنثروبولوجيا وعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد والتاريخ وغيرها قد انتهى إلى إحداث هذه القطيعة المعرفية في مجال النقد الأدبي في العالم ، مما آذن بحلول حقبة جديدة شهدت تحولاً أساسياً في مبادئه ومنطلقاته ، إذ أصبحت تتمثل في حصاد التجربة العلمية ونتائجها المعرفية في علوم الإنسان والطبيعة ، مما لا يرتبط بمجتمع خاص ، ولا يقتصر على إحدى الأمم ؛ وإن كانت هي التي أبدعتها . أصبحت الأرض ــ كما نشهد الآن ــ قرية صغيرة ، وإن كانت ظالمة ، وأضحى الذى يحرم نفسه من ثمار هذه الإنجازات ، بأية دعوى يتنسك بها ، يحصر نفسه ، دون أن يفيد سواه .

بيد أن هذه المنطلقات ، لا تتساوى في أهميتها لدى جميع الناس ، ولا تؤدى بالضرورة إلى التوحيد الآلي أو القياسي للنموذج المعرفي المعتمد عليه ، فاشتجرت منها أفنانٌ منهجية متزامنة ، ترتضى التعايش والتلاقح ، وتتدعم مقولات كل منها بعمليات التماس والتباين ، فهي لا تفتأ تعدل من مواقعها في حركة جدلية تشف عن أعلى قدر من الخصوبة والحيوية في الدراسات الإنسانية ، بحيث يدخل كل إنجاز في ذاكرة العلم ، مهما كان مصدره ، ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالمتغيرات الحقيقية في المنهج ، فيتخلى ــ لصالحه ــ عن لوثة المذهبية الضيقة ، ليطور معارفه وأدواته .

٣ - ١ والسمة الأخرى الغالبة على النقد المعاصر ، استقلاله الفكرى عن الأدب ؛ إذ أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدواته وإجراءاته التحليلية ، لكنه لا يستخلص منها مكوناته النظرية والفكرية . بينما كان الأديب ــ فيما مضى ــ الشريك الأول للناقد في تخليق التيار الفكرى والمذهبى ، بل كان هو الذى يملى عليه مبادئه ، ويضع له المنظومة المذهبية في أعمال إبداعية كبرى لا يسع الناقد إلا تحريرها ، وكثيرا ما كانت مقدمات بعض هذه الأعمال بمثابة بيانات متبلورة تعلن تأسيس المذاهب،كما حدث في مجمل التيارات التي سبقت منتصف القرن الحالي . وقد لمح «إليوت» ببصيرته النافذة بداية هذا التحول في علاقة الأدب بالنقد عندما قال «إن نمو النقد مظهر من مظاهر نمو الشعر ، ونمو الشعر مظهر للتغير الاجتماعي . ويبدو أن اللحظة الحاسمة في ظهور النقد (أى استقلاله) هي تلك التي لا يصبح الشعر فيها تعبيرا عن عقل الشعب كله» .

ويتركز التحول الجذرى ، في منظور النقد ، منذ ذلك التاريخ ، في استقلاله المنهجي عن الأدب ، واعتماده على معطيات تحليلية ، ومنطلقات علمية ، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية ، وتصلح للتطبيق على أى إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان . لم تعد إشكالية النقد اختلاف المهاد الأيديولوجي لكل مذهب ، وسهولة محاكمة الأديب برصد مخالفته لغيره ، بل أصبحت تكمن في ضرورة تفادى تسليط أيديولوجية الناقد على الأديب ، من خلال دخوله الماهر في لعبة الدلالة بالتأويل البعيد ، وحتمية حفاظه على قدر من الحياد العلمي في موقفه من النص ، دون إغفال متعمد لسياقاته المتعددة .

وقد نجم عن ذلك أن الأدباء أصبحوا يشعرون بأنهم غرباء عن الدار وهم أصحابها ، أصبحوا لا يفهمون أعمالهم وقد ترجمت إلى أشكال هندسية أو معادلات رياضية ، فاتجه نمو الحركة النقدية إلى المراكز البحثية في الجامعات والأوساط الأكاديمية ، تكونت في العالم كله أرستوقراطية نقدية مغلقة ، وسقط حاجز من التباعد بين المبدعين والباحثين والقراء ، وساعد على ذلك تغيير ــ على مستوى آخر ــ في الوظيفة النقدية ؛ فلم تعد مهمة الناقد إصدار الأحكام التقييمية المباشرة ، لقد تخلى عن دور المعلم الذى يصحح التجارب معيارياً بقياسها على جملة مبادىء أيديولوجية أو بلاغية مسبقة ، لم يعد بوسع الأديب أن يتوقع حصوله على الدرجات النهائية وجوائز المجد الفنى عقب كل بحث نقدى . لم يعد الاعتراف النقدى هو «الدمغة» التي تضعها مصلحة الموازين على القطعة الذهبية فتجعلها ذهبا ، فإذا لم توضع فقدت قيمتها وإن لم تتغير طبيعتها . لقد تنازل النقد المعاصر ــ طائعا ــ عن عرش التقييم ، وآثر تأجيل الحكم في قضايا الأدب ، ومد حلقات المداولة والنظر إلى ما لا نهاية ، لكن كثيراً من الأدباء والقراء ينتظرون على باب المحكمة ، والحياة الأدبية مازالت تطالب بقضاة ،

وهنا يكمن طرف من إشكالية النقد المعاصر ، فهو يحاول التفهم دائما ، ويبغى التخلى عن السلطة ، ويحترم حرية المبدع ، ولا يريد التورط في بيعة أحد ؛ ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يمضى بعيداً في زهده واستقلاله ، فالقيمة ، بالمعنى العميق للكلمة ، لا تنفصم عن التأويل ، وفهم الشعر تصور لعناصره الأساسية ، والقيمة الصحيحة ، تولد من الفهم الصحيح على حد عبارة «ويليك» . «وإذا نظرنا إلى التفسير على أنه هدف النقد ، وثمرة التذوق ، فلا معدى لنا عن ربطه بالقيمة ، أى بمصدر المعانى ، لا بالمعانى قائمة بذاتها . . .

ونحن نزعم أن النقد يمكن أن يكون علما ، ولكن بغير المعنى الوضعى التجريبى للعلمية ، وذلك إذا اعتمد التذوق ، الذى يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معاً ، أساسا له»[2]،كما يقول شكرى عياد في أحدث دراساته ، إلا أن مفهوم التذوق لديه ذو صبغة صوفية أكثر منها علمية ، ويعتمد على أخلاق الناقد لا على دقة المنهج . وكان «فوكيما» يقول : «على كل نظرية أدبية أن تقيم طبيعة الدراسة العلمية للأدب على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل ، وأن تنمى مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد ونتائجه أن لا تختلط برغباته وأحكامه» .

فالمبادىء النقدية الحديثة ، كما يقول فراى ، الذى يستشهد ببعض مشاهد منه شكرى عياد نفسه ، «ينبغى أن تنبت من الفن الذى تعالجه . وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب ، أن يجرى بحثاً استنباطيا لحقله الخاص ، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل»[3] . على أن هذه المبادىء ليست ثابتة ، بل هي فروض علمية متنامية متغيرة ، وهذا وجه إشكاليتها وبعدها عن القيمة الثابتة ، وقد وضح منظر شكلى ، في بداية الدعوة إلى علمية النقد ، تصوراً لطبيعتها بقوله : «إننا نضع المبادىء المحددة ، ونوسع رقعتها بقدر ما تسمح به المادة المدروسة ، فإذا اقتضت المادة مزيداً من تكييف

المبادىء أو تعديلها مضينا فى هذا النهج . ومن هذا المنطلق فإن نظرياتنا نفسها تخيب أملنا نسبيا ، كما يحدث فى كل علم ، إذ أن هناك اختلافا بين النظرية والمعتقدات ، ولا يوجد علم ثابت ، وحيوية أى علم لا تقاس بمدى كفاءته فى تأسيس الحقائق ، بقدر ما تقاس بمدى ما يستبعد من أخطاء»(٤) .

ولقد كان تبنى النقد لمذهبية الأدب ، وإطلاق أحكام القيمة عليه ، من المراحل التى يجهد فى تجاوزها خلال مسيرته العلمية الشائكة .

٤ - ١ وربما كان التجسيد البين ، لإشكالية المناهج النقدية الحديثة ، يتمثل فى لغتها التى تعتبر أبرز تجليات القطيعة مع عاداتنا التعبيرية المألوفة ، والتى تعتمد على التكرار والعفوية . فلغة النقد المعاصر تخيب ظن المتلقى المترقب للأنماط الإنشائية السائدة . وإذا كان النقد يتقدم تدريجيا فى معرفة الظواهر الأدبية ، باستحداث الأدوات والمناهج المرهفة ، ويستوعب معطيات علمية عديدة ، فإنه قد يستعير بعض مصطلحاتها دون توضيح لإطارها المرجعىّ ، مما قد يؤدى إلى تداخل النظم ، والغموض . وقد يستخدم كلمات جديدة ، لم تحفظ تعريفاتها ، ولم تتحدد بالتكرار مدلولاتها . كما قد ينحو إلى العالمية والقفز على حواجز اللغات القومية ، وكسر تقاليدها فى الصياغة لتوحيد مقولاته ومفاهيمه .

إن النقد يمثل تكنولوجيا الأدب . وقد تطور من الأنماط اليدوية البدائية إلى أكثر أشكال المعرفة تقدما وتعقيداً ، وحملت لغته عبء هذا التعقيد ؛ إذ إنها لغة منقسمة على ذاتها ؛ إنها تصف لغة أخرى ، فهى علمية وأدبية معاً . وكما يقول أحد أعلام هذا النقد الحديث ، وأصعبهم لغة ، وهو «بارت» ، «إن علم الأدب لا يمكن بأى حال أن تكون له الكلمة الأخيرة على الأدب . والمعضلة الجوهرية فى تقديرى ليست هى نظرية علم الأدب ، بل هى لغة علم الأدب . . إن الحركة العميقة للناقد تتمثل فى تحطيم اللغة الواصفة ، وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة ، فالكتابة لا تستطيع أن تكون فى نهاية التحليل موضوعية ، لأن الموضوعية ما هى إلا متخيل من بين متخيلات أخرى ، واللغة الواصفة العلمية هى شكل لاستلاب اللغة ، وإذن يجب انتهاكها . وذلك لا يعنى تحطيمها . وفيما يخص اللغة الواصفة النقدية ، فإننا لا نستطيع أن نقبلها إلا بإقامة نوع من التشاكل بين لغة الأدب والخطاب عن الأدب»(٥) .

فصعوبة النقد الحديث فى لغته من أهم تجليات إشكاليته ، وهى لا تقتصر على لغة دون الأخرى ، لأنها لصيقة بدرجة تعقيده ، وطرحه للأسئلة الجديدة التى تحاول فض أسرار الإبداع وتشريح النص ، حل الساعة وتركيبها ومعرفة كيفية قياسها للزمن بدلا من الاكتفاء بقراءة نتائج هذا القياس .

٥ - ١ على أن السمة المشتركة الأخيرة ، التى تجمع بين كل المناهج النقدية الآن ، أو بين معظمها على الأقل فى هذا العصر ، هى أنها جميعا تبحث عن أبنية العمل الأدبى ، كى تعثر على دلالته ، وتدرك كيفية قيامه بوظيفته . وهنا يكمن الملمح الأخير من الإشكالية ، الذى نود الانتقال بعده إلى النموذج التجريبى .

ويشرح مفكر لغوى ناقد طبيعة هذا الملمح بقوله : «إن الباحثين فى الأدب قد اقترفوا خطأ جسيما ــ من الوجهة النظرية ــ عندما أخذوا من علم اللغة مصطلح البنية بشكل سطحى دون ثقافة لغوية حقيقية ، فعزلوه عن جهازه . فمنذ «سوسير» ومهمة عالم اللغة تتمثل فى أن يميز فى مختلف الوقائع اللغوية الأبنية المناسبة ؛ أى ذات الوظيفة . وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية فى النقد الأدبى فهى تتوقف على إدراك هذه الحقيقة : وهى أنه ليست كل الأبنية التى يمكن اكتشافها فى العمل الأدبى مناسبة ؛ أى ذات وظيفة فنية وجمالية فى الأدب . فالبنية الماثلة فى الرواية مثلا يمكن أن تشير إلى شىء فى عملية الإبداع ، أو فى سيرة المؤلف الذاتية ، أو تضيف إلينا معلومات عن قصده أو ما كان يشغله . وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة . لكن التركيز عليها لا يقدمنا كثيرا فى مجال تأمل العمل الأدبى فى حد ذاته ، واكتشاف دلالته ، ما لم نبرهن على أن هذه البنية ، الإبداعية أو الاجتماعية ، تسهم أساسا فى خلق التأثير الفنى على القارىء ؛ أى ما لم تتصل بوظيفة الأدب الجمالية»(٦) .

١ - ٢ ولكى نتبين ذلك عمليا ، فلنقرأ معاً أول مقطوعة شعرية غزلية نجدها فى الشوقيات ، حتى نستروح طرفا من عبق الشعر المحبب ، ونستعيد بعض محفوظاتنا الأثيرة ، ونمارس لونا من النقد التجريبى الشيق ، وهو نموذج اخترناه عشوائيا ، لأنه أول نص غزلى فى الديوان . يقول شوقى :

خدعوها بقولهم حسناء
والغوانى يغرهن الثناء
أتراها تناست اسمىَ لما
كثرت فى غرامها الأسماء ؟
إن رأتنى تميل عنى كأن لم
تك بينى وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء
يوم كنا ولا تسل كيف كنا
نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب
تعبت فى مراسه الأهواء
جاذبتنى ثوبىَ العصىّ وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله فى قلوب العذارى
فالعذارى قلوبهن هواء

أخذ البيت الرابع فؤاد قوله :

نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء

فــفــراق يــكــون فــيــه دواء
أو فــراق يــكــون فــيــه الــداء[٧] .

وسأحاول أن أقترب من هذا النص الصغير ، بإيجاز فى ثلاث حركات ، تمثل أهم الاتجاهات المنهجية فى نقد الشعر على المستويات الاجتماعية والنفسية والبنيوية ، لنتبين ــ كما قلنا ــ قدرة كل منها على اختراق عالمه ، وكشف بنيته الدالة ، وتحديد شعريته ولنبرز إشكالية هذه المناهج فى تراكبها وخصوصيتها .

٢ - ٢ على أن هذه المقطوعة لها حكاية تواتر الحديث عنها ، وهى تمثل مهادا تاريخيا لها ، وينبغى قبل أن نشرع فى تحليلها أن نسمع لشهادة شوقى حولها ، فى مقدمة طبعته الأولى للشوقيات إذ يقول :

«قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا فى مقام عالٍ ، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فمازلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صنعتى ، وإتقانها على قدر الإمكان ، وصونها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله إليها . ثم طلبت العلم فى أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها غيره ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا ، مملوءة من جديد المعانى ، وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوى توفيق قصيدتى التى أقول فى مطلعها :

خــدعــوهــا بــقــولــهــم حــســنــاء
والــغــوانى يــغــرهــن الــثــنــاء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فرُفعت القصيدة إليه ، وطُلب منه أن يسقط الغزل وينشر المديح ، فود الشيخ لو سقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجأة فى الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا استعجلت»[٨] .

فتاريخ هذه القطعة إذن يعود إلى عام ١٨٩٣ تقريباً ؛ أى أن شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) لم يكن قد جاوز حينئذ الخامسة والعشرين من عمره ، وكان نزيل فرنسا ، بين باريس ومونبلييه ، وهى قطعة من قصيدة مدحية ضاع شطرها الثانى عمدا ، فلم يثبته شوقى فى ديوانه ، ولم يعثر عليه جامع الشوقيات المجهولة ، الذى وصف هذا الجزء المتبقى معنا قائلا : «هى قطعة فذة ، قائمة بذاتها ، ليست من نوع الغزل الذى يسبق المديح ، هى أبيات حب وتشبيب ، ونفحة باريسية يكاد يفوح شذاها»[٩] .

ومع أن شوقى يرى أن هذه القطعة كانت ممعنة فى التجديد فى معانيها وأسلوبها ، وأن رفضها كان من قبيل ما نسميه اليوم صدمة الحداثة فى بلاط الخديوى ، وأنها كانت سابقة على عصرها ، مع تمثيلها له ، إلا أننا نضم لهذه الإشارة التاريخية شهادة أخرى للأمير شكيب أرسلان فى كتابه «شوقى أو صداقة ٤٠ سنة» إذ يقول :

«وفى أثناء لقائنا الأول ، (١٨٩٢) فى باريس ، كنا نتذاكر حول أمور كثيرة ، ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر ، وكان مع شوقى ديوان المتنبى ، وكان يحفظ منه ، ولا شك أنه انطبع عليه»[١٠] ، ومعنى هذا أن قطعتنا لم تك نفحة باريسية خالصة ، بل كانت أيضا من آثار المرحلة «المتنبئية» عند شوقى ، وهى سابقة على مرحلة اكتشافه للبهاء زهير ، ووقوعه فى أسر البحترى ، وهذا ما لم تتعرض له الدراسة التاريخية حتى الآن ، فولاء هذه القطعة الشعرى لم يكن للأدب الفرنسى وإن كتبت هناك ، وإنما هى محاكاة عصرية لغزليات المتنبى التى لا تعبر عن حب حقيقى ولا وجد بالمرأة وذهول فى عشقها ، بقدر ما كانت مراسا شعريا قويا يدل على افتتانه بالجمال ، وقدرته على تجسيد مظاهره .

وفتنة شوقى هنا ، فى إطار هذه البيانات التاريخية المحددة ، التى يوظفها المنهج الاجتماعى لفهم النص ، لم تكن بالجمال الأنثوى ، وإنما بنموذج الحياة الفرنسية التى تتمتع فيها المرأة بحرية العلاقات ، وهى الحقيقة البادهة التى كانت تفجأ الشرقى عند وقوعه فى الغرب ، وارتطامه بواقعه . فالنص يرسم لنا صورة تنتمى إلى نمط الحياة الفرنسية فى نهاية القرن الماضى ، وربما كانت تمثل نموذجا تتطلع إليه الطبقات الأرستوقراطية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها ، بل والتحدث بلغتها فى معظم الأحيان . فهى فتاة تغشى المجتمعات ، وتلتقط كلمات الغزل والثناء برشاقة ، وتتشبث مع بعض مرسليها فى مودة تخضع لترتيب منظم ، وتنتهى إلى لون من الهوى المحكوم بالعفة ، إذعانا لقيم الشرف والفضيلة ، ولكن هذا الهوى لا يلبث أن يجمح ويتقلب ، فالفتاة حسناء ، والمجتمع مفتوح ، والإغراء متصل ، فيصيبها الغرور ، وتتعدد علاقاتها ، فتتجاهل صاحبها الأول ، فيغضب برقة باريسية عليها ، ويتهمها بأنها هى المخدوعة ، فى وسط يتناول تهم الخديعة والتآمر على المستوى السياسى ، والعلاقات الشخصية ، وينكر عليها حسنها ، فهى مجرد غانية مغرورة فى مغامرة عابرة .

بهذا الفهم المضمونى للنص نتعرف على موضوعه ، ونضىء بعض ما يُشير إليه فى الواقع التاريخى للبيئتين اللتين كان يتحرك بينهما الشاعر فى شبابه ، ولنمط العلاقات الماثلة بين أطرافها ، القائم على اقتناص اللذة ، ومداراة الآخرين وخداعهم ، وادعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق أو إخلاص ، ويمكن أن نربط كل ذلك بأخلاقيات الطبقة التى يعبر عنها ، ونمعن فى التحليل حتى ندرك طرفا من رؤيتها للحياة اعتمادا على هذه المقطوعة الشعرية ، بل يمكننا أن نتخذ هذه القطعة كشهادة على عصرها ، ونوع الحب فيه ، بالرغم مما يقوله شوقى عنها ، ونستحضر لذلك توظيف شاعر آخر لها لتوضيح المفارقة بين العصرين ، فعندما كتب صلاح عبد الصبور عن الحب فى هذا الزمان أقام وعيه بالمتغيرات العصرية على أساس الاختلاف مع شوقى ، إذ يقول :

« الحب يارفيقتى ، قد كان

فى أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة ، فابتسامة ، فسلام
فكلام ، فموعد ، فلقاء» .
اليوم يا عجائب الزمان !
قد يلتقى فى الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما .
الحب فى هذا الزمان يا رفيقى . .
كالحزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق .
الحب بالفطانة اختنق»[11] .

ولن نمضى فى قراءة نص عبد الصبور ، لأن الوسيلة المجدية لذلك ، لن تكون المنهج الاجتماعى ولا التاريخى الذى يبحث عن أبنية الوعى ، بل منهج التناص الشيق الذى يعثر على أبنية الشعر ويبحث فى تراكبها وتولداتها وخضوعها لجدلية الحضور والغياب . ونعود مسافة جيلين إلى مقطوعة شوقى لنتذكر غنائيتها الفذة الآسرة ، ولنتساءل هل استطاع هذا المنهج الاجتماعى أن يلج بنا عالمها الشعرى الخاص ؟

٣ - ٢ فإذا انتقلنا إلى المستوى النفسى فإن التحليل ينطلق عندئذ من تحديد أولى لمركز الثقل فى القصيدة ، على أساس أنه إحساس الشاعر المتضخم بذاته ، ونرجسيته المحورة ، أو المعوضة المنقولة ، واستطالة مرحلة المرآة الطفولية لديه .

ويمكن حينئذ أن نعتمد من النص ذاته على المؤشرات التالية :-

(أ) ليس الحسن ــ كما يقدمه الشاعر ــ حقيقة مادية متجسدة فى الخارج ، بقدر ما هو كلمات ثناء وإطراء شعرى ، فالشعر هو خالق الجمال ، ومن ثم ينبغى أن يكون مولاه . والحسناء التى تميل عن الشاعر تتنكر لرب نعمتها وسيد جمالها ، وتكسر بغرورها زهوه ونرجسيته المركزة فى شعره .

(ب) قد لا يؤلمه أن تتناساه كشخص ، لكنه لا يغفر لها أن تتناسى اسمه وشهرته ، بل وتنازعه هذه الشهرة عندما تتكاثر فى غرامها الأسماء ، إنها بذلك تنتقل من موقف الصنيعة إلى موقف الند المنافس ، تسلبه مجده ، وتسرق عرشه .

(جـ) يلعب الكلام ــ فى منظومة الحب ــ دورا رئيسيا ، فهو الذى يحول العلاقة من سلبية إلى إيجابية ، من نظرات وابتسامات ، إلى مواعيد ولقاءات ، إنه سحر الكلمة ، خاصة عندما تكون شاعرة ؛ إذ تصبح هى الفعل .

(د) يتلبس الشاعر بحالة «عمرية ربيعية» عندما يصبح هو المطلوب ، العصىّ الثوب ، هو المعشوق لا العاشق ، لا باعتباره فرداً أو ذاتا ، وإنما بانتمائه لهذه الفئة ؛ فئة الشعراء ، فهم الناس ، والآخرين ليسوا بشراً ، وهم القادرون على اللعب بقلوب العذارى ، وهى هواء يتنفسون ذراته ، وتلك ذروة النرجسية الشعرية فى اختزال الآخرين ، مرحلة التحديق فى مرآة الشعر المطولة للإحساس بالذات . وقد يمعن الباحث فى هذا المنطلق فيلتمس تعزيزاً له فى أعمال شوقى المتأخرة ، خاصة تلك التى تدور بأسرها حول الحب ، فيتخذ مسرحيته «مجنون ليلى» دليلا مرجعيا على ذلك ، وعندئذ ينتهى ــ بقراءة مكثفة ــ إلى تحديد «دينامية» فعلها الدرامى بأنه هو الشعر ، باعتباره محرك ليلى لحب قيس ، ومحرك قيس للتشبيب بليلى ، حتى لو أدى ذلك إلى فقدها كحبيبة ، وهو سر عداء منازل له ، ومحرك ورد للاقتران بليلى ، وسبب تقديسها وعدم مساسها :

فشعرك يا قيس أصل البلاء
لقيت به وبليلى الضلالا
كساها جمالاً فملقتها
فلما التقينا كساها جلالاً
إذا جئتها لأنال الحقوق
مشى قداستها أن أنالا[12] .

الشعر ــ لا الحب ــ فى مجنون ليلى هو المسئول عن حياة الأبطال ، وعن موتهم أيضا . فإذا عدنا إلى مقطوعتنا وجدنا أن النرجسية المعوضة فيها قد انضمت إليها حالة نفسية أخرى جعلت لها مذاقاً خاصاً ، فقد كتبها الشاعر وهو فى فرنسا ، وجعلها تصديراً لمدحية فى الخديوى توفيق ، وأراد بها شعوريا ، كما يحدثنا هو نفسه ، أن يبتدع لونا من التجديد المحدث فى الغزل التقليدى يجعل المدحة مقبولة مستساغة ، لكنه ــ وهو يفعل ذلك ــ كان أول من يدرك زيف موقفه ، فإما أن يكون شاعرا صادقاً ، مثل هؤلاء الشعراء الذين يقرأ لبعضهم ، ويلتقى ببعضهم الآخر على مقاهى باريس ، وعندئذ يتعين عليه أن يهجر أطماعه وولعه بلقب شاعر الأمير الذى أحرزه قبيل سفره ، وإما أن يتنازل عن شىء من صدقه وأصالته وحداثته ليحقق فى المديح طرفا من الحظوة والشهرة . وقد لجأ لحل توفيقى ملفّق ؛ جعل المقدمة لنفسه والخاتمة لممدوحه ، وهو حل الشاعر العربى التقليدى الذى لم يذهب إلى باريس ، ولم ير غير الشعر العربى . لكن نفس هذا الموقف نفسه لم يلبث أن انتهى به إلى إسقاط حالته كشاعر على عبارته الغزلية ، والإسقاط ــ كما يقول علماء النفس ــ عملية لا شعورية يحمى الفرد نفسه فيها بإلصاق عيوبه بالغير ، وبصورة مكبرة[13] . فهو يخدع نفسه بهذا الحل ، مثله فى ذلك مثل تلك الحسناء التى نتعرف عليها من أول كلمة افتتاحية للقصيدة بأنها مخدوعة . ومهما كان وعى الأطراف الأخرى بهذه الخدعة فقد أحست السراى بشفافية الإسقاط ، فأمر الخديوى بنشر المدحة دون الغزل ، وعز على محرر الجريدة الرسمية أن يضحى بأهم ما فى القصيدة ، ربما لمشاركة الشاعر وجدانيا فى الخداع وتواطئه معه ، وانتهى الأمر بتعطيل النشر لكلا الجزأين ، أى أن الخداع الغزلى قد اصطدم بمستوى الخداع السياسى وتكشف فيه .

هل ينجح هذا المنظور النفسى ، مهما بدت طلاوته ، فى الكشف عن شعرية المقطوعة التى نحن بصددها ؟ أعتقد أننا ينبغى أن نعلق الإجابة على هذا السؤال حتى نجرب منهجا ثالثا ونختبر فعاليته هو الآخر فى تفجير النص وكشف جمالياته ، وتفسير أعرض مساحة منه . فى تحديد كنه اللذة التى نشعر بها عند قراءته ، فقد ندرك نرجسية الشاعر ، وإسقاطاته ، ودورها فى إنتاج شعره ، لكن ذلك ــ فيما

نحسب ـ لن يكون العامل الفعال فى قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تأثيره فى نفوسنا ، كما أنه لن يصبح السبب الحاسم فى تحديد قيمته الفنية .

١ - ٣ فلنحاول إذن أن نعثر على أبنية الدلالة فيه ، ونختبر مدى سيطرتها على مستوياته المختلفة .

ويوسعنا أن نتبع أحد مسلكين لذلك ؛ فإما أن نمسك بطرف الخيط . القصصى ؛ وهو ذو نسق سياقى متجاور ، ونقيس علائقه المتوترة بالمستوى الغنائى الاستبدالى ، أو نحاول توضيح دور النموذج الثنائى فى إنتاج الدلالة الشعرية ، ونتبين مدى فاعلية التكرار الدلالى فى هذا الصدد ، على أن ثمة وشائج قوية تربط بين المسلكين ، وتوشك أن تدرجهما فى نهاية الأمر فى نموذج تركيبى موحد .

ولنتذكر قول «جوليا كريستيفا» : «إن النص الشعرى يحفر على سطح الكلام خطا عمودياً ، يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل ، وإن أشارت إليها ؛ هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله فى صنع الدال»(١٤) .

وإذا كان الترتيب الزمنى والمنطقى هو الذى يسود عادة فى البنية القصصية ، بحيث تبرز العلاقة السببية بين الأحداث ، فإن شوقى يبدأ روايته بالكلمة المناسبة وهى «خدعوها» ، فمنذ أن خدعت عن نفسها تلك الحسناء تنكرت للشاعر ، وأصابها الغرور ؛ تناست اسمه وأخذت تتجاهله ، كأن لم يكن لها ماض معه . فالأبيات الثلاثة الأولى تمثل موقف الشاعر لحظة الكتابة ، وهى الوحدة الأولى فى القص ، والأحدث زمنيا . أما الوحدة الثانية فتستثار عند ذكر ما كان بينهما وبينه ؛ إذ يستحضر الشاعر تاريخها معه منذ البداية فى الأبيات الخمسة التالية فى تسلسل زمنى وسببى ، وينتهى إلى ما يشبه الاعتراف بأنه كان أول من غرر بها عندما أخذ يتهادى الهوى معها كلاما كحديث الشعراء ، مما فجر فيها غريزة الأنثى ، فاتهمته بأنه لم يتق الله فى قلبها كعذراء تصدق ما يقال ، وترى فيه مرحلة للحب الفعلى . ولا ندهش بعد ذلك لأنها هجرته ، وانتهت الأقصوصة الشعرية للفتاة المخدوعة .

بيد أننا نلاحظ على هذه البنية القصصية ـ كذلك ـ عدة أمور لافتة ، من أهمها :-

(أ) ليس فى وسع شوقى أن يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة فى تضمين الحكم والأمثال ؛ فهو وريث الشعر العربى المولع بالمثل السائر ، ومن ثم يقطع نسيج القص فى المطلع والختام ليؤكد استثماره الأمثل لهذا التراث الحكمى ؛ فبعد أن كان يتحدث عنها فقط ؛ تلك الحسناء ، لم يطق صبراً على شعره أن يخلو من التعميم الممثل ، فختم المطلع بمثله السائر «والغوانى يغرهن الثناء» ، مما يولد لدى المتلقى للقطعة الغنائية شعور الارتياح للإيقاع الخطابى ، وإن احتك ذلك متعارضا مع طبيعة القص التى تنفر من استخلاص المغزى الأخلاقى المباشر لكل حدث وصياغته فى جمل مطلقة . كما أنه ختم المقطوعة كلها بعبارة مشابهة وإن كانت على لسان غريمته «فالعذارى قلوبهن هواء» حتى يجسد لدى المتلقى مرة أخرى إحساس الارتياح والاستجابة الغنائية للإيقاع الخطابى .

(ب) الأمر الثانى أنه ، وقد أدرك بيت القصيد فى مقطوعته ، لم يلبث بعد أن فرغ منها أن انتزعه مرة أخرى من سياقه ، فأخذ البيت الرابع فزاد قوله :-

نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون فيه الداء

فحاول اختزال القصة غنائيا فى بيتين يجريان ـ أيضا ـ مجرى الأمثال ، ويصلحان نموذجا للتعبير عن كل أقاصيص الحب منذ آدم وحواء حتى الآن . وقد أغرته بذلك قدرته الغنائية الفذة فى التكثيف والتتابع ، دون أن يعبأ بكسر الوهم القصصى وتبخير أثره . فشوقى هو الذى خدعنا قصصيا ، وإن كان قد أشبعنا غنائيا .

(جـ) الملاحظة الثالثة تتصل باحتدام التوتر بين نموذج البنيتين القصصية والغنائية ، فالمقطوعة كلها تنحو إلى التعبير المباشر الذى يكاد يخلو تماماً من أى أثر للمجاز والتصوير ، فحتى العبارات التى يمكن أن تمثل نتوءات تصويرية دكت وسويت بغيرها . فالتشبيه فى قوله «كأن لم تك بينى وبينها أشياء» تشبيه لفظى ممسوح لا تقوى الأداة على رفعه عن أرض الواقع ، وعبارة «نتهادى من الهوى ما نشاء» فقدت مجازيتها وأصبحت ناعمة ملساء ، وكناية «جاذبتنى ثوبى العصىّ» تغلب عليها الإشارة القصصية ، فالقطعة إذن ذات أسلوب قصصى ، ولكنها بعد ذلك تمثل صورة شعرية كلية ، يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز فى تكوين البناء الخيالى للصورة الشعرية ، وضمان تأثيرها الجمالى ؛ أى أن خطها العمودى يتجاوز لغة التمثيل بقوة عمله فى صنع الدال .

٢ - ٣ أما المسلك الثانى للعثور على البنية الدالة فى هذه القطعة الشعرية ، فيمكن أن نلج إليه من مدخل الثنائية القائمة بين مجموعتين من الحقول الدلالية وتكرارهما . ويشمل الحقل الأول مفردات الخداع والغرور ، والتناسى والتجاهل (تميل عنى كأن لم . .) مما يعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة ، بينما يضم الحقل الثانى جملة أخرى من المفردات ، مثل النظرة والابتسامة والسلام والكلام والموعد واللقاء ، والتحاب والعفة والمعاناة ، والجامع المشترك بينهما اتفاق المظهر والحقيقة . والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق ، وعالم الزيف هو عالم الآخرين ، بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر . أما هى فقد كانت تقع فى عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية ، مثل أمها حواء ، فجذبت ثوبه العصىّ ، فى مشهد يوسفىّ ، كما كان يحلو لشوقى أن يقول ، وتناقضت كلماتها بنشدان التقوى ، وهى تبغى المعصية ، فسقطت فى جحيم الآخرين ، وبقى شوقى وحده فى جنة الشعراء .

فإذا ارتقينا فى البحث عن هذا النموذج الثنائى إلى مستوى الجملة الشعرية ، وجدناه مرتبطا بعمليات الوزن والتوازن الدلالى والإيقاعى فى كل بيت على حدة ، وفى القطعة بأكملها فى خاتمة المطاف . فالبيت الأول مثلا يتكون من شطرين متوازنين ، لا موسيقيا فهذا بديهى وضرورى ، بل دلاليا أيضا . فالخداع يقابل الغرور ، والحسن سمة الغوانى ، والقول هو الثناء . والبيت الأخير مكون من جملتين أيضا ؛

لكن الجملة الثانية تتوالد من الأولى دون أن تكررها ، فتقلب الجزء الأخير من الجملة الأولى (فى قلوب العذارى/فالعذارى قلوبهن) ثم تلتحم بكلمة القافية (هواء) التى يترتب عليها طلب التقوى فى الطرف الأول من البيت . أما الأبيات الوسطى فى القطعة فكلها تتكون من جملة واحدة تشطر نصفين ، فهناك إذن -على مستوى الجملة- ثنائية بين المطلع والختام من ناحية ، والأبيات الوسطى من ناحية ثانية ، وكأنها تتواصل مع ثنائية النموذجين الغنائى والقصصى التى أشرنا إليها آنفا .

غير أن الذى يعنينا الآن هو تتبع بنية التكرار الدلالى واختبار مدى هيمنتها فى شعر شوقى ، ولنتذكر بعض مطالعه ومقاطعه الشهيرة فى مثل قوله :-

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

فنرى أن الجملة الأولى تضم ثلاثة عناصر : هى السيف والعلو والحق ، ويتم استلحاق جزء من التكرار فى الشطر الأول ، بإعادة الحق والعلو الذى يعبر عنه بأنه أغلب . ثم تكرر العناصر الدلالية الثلاثة نفسها فى الشطر الثانى بالنصر وهو الغلبة والعلو ، ودين الله وهو مرادف الحق ، والضرب وهو صنيع السيف ، وربما كانت هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقى جماهيريا لأنها استجابة لخاصية بيانية قد تكون جوهرية فى الثقافة العربية السماعية ، لأنها ترتكز على مبدأ جمالى يتمثل فى إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة . ولعلنا لا نغلو فى الاستنتاج ، ولا نقفز بسرعة إلى العموميات إذا قلنا إن عيون شعر شوقى الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ ، ولنضرب لذلك مثلين آخرين فى قوله :-

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فلم يستطع طه حسين أن يسفه هذا القول الشعرى وإن حاول السخرية منه ، لأن بنيته تخضع لهذا النموذج من التكرار الدلالى الأثير ؛ فالشطر الأول يتألف من ثلاثة عناصر تحوم حول الوطن ؛ هى أنا والمشاغلة والخلود ، والشطر الثانى يبدأ بالمشاغلة التى أصبحت منازعة ، ويثنى بالخلود ، ويترجم الأنا إلى نفسى ، فيشبع توقع المستمع مع بعض المخالفة ، مولدا من ذلك لذة الشعر العربى المسيطرة على غيرها من لذائذ المفاجأة والدهشة والغرابة .

أما المثل الثانى فهو قوله :-

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

والتقابل التكرارى بيّن بين الأمم والأخلاق والبقاء من جانب ، وذهاب الأمم مع ذهاب الأخلاق من جانب آخر .

٣ - ٣ ويبدو أن شوقى لم يكن يمارس هذا النموذج فى توليد الدلالة الشعرية عشوائيا ، بل كان يعتمد عليه نهجا ثابتا فى الصياغة ، وأداة فاعلة فى تركيب القول ، ولنتأمل هذه الواقعة التى يحكيها ابنه حسين فى كتابه «أبى شوقى» دليلا على ما نزعم :-

«يقول أبى إنه كان مع مصطفى (كامل) عندما اختار شعارا له جملته المشهورة «لا حياة مع اليأس ، ولا يأس مع الحياة» وكان مصطفى قد وجد الجزء الأول منها ؛ أى «لا حياة مع اليأس» فأشار عليه أبى أن يضيف «ولا يأس مع الحياة»[١٥] .

ويمكن أن نرى فى هذه الصياغة ، إلى جانب ما نحن بصدد تأكيده ، الفرق بين الزعيم والشاعر ، فمصطفى كامل ؛ باعث الشعور القومى ، ونبى الوطنية المبشر برسالتها على فترة من الرسل ، يتدفق بحرارة فى حربه ضد اليأس والجمود ، معلناً أن حياة اليائسين إنما هى موات حقيقى وتناقض جوهرى ، لأن الحياة لا تقوم مع اليأس المضاد لها . فلا يزيد شوقى عن أن يرى فى ذلك فرصة سانحة لمفارقة لغوية يقلب بها الجملة السابقة معتمداً على طبيعة الشعر الغنائى التكرارية ، ومنتهيا إلى الصورة الإيجابية المفهومة ضمنا من العبارة السابقة «ولا يأس مع الحياة» وإن كانت تضاد الواقع إلا أنها توقظ المثال ، فيحقق بذلك رسالة الكلام ، لا دعوة الثورة ، ويشبع حس الفنان ، لا صرخة الزعيم ، إنه نهج شوقى فى توليد الكلمات وصياغة الجمل ، فى التعامل مع اللغة ، لا باللغة ، فى توخى الشعر المزمن لا الحقيقة المعيشة .

ويمكننا أن نمضى فنلمس هذه البنية التكرارية نفسها فى بيت آخر وضعه شعارا لصحيفة الجهاد ، وهو الخبير بسك الشعارات إذ يقول :-

قف دون رأيك فى الحياة مجاهدا
إن الحياة عقيدة وجهاد

فعناصر الشطر الأول هى الرأى والحياة والجهاد ، وحكمة الشطر الثانى تتألف من العناصر نفسها بعد تحول الرأى بالإدمان إلى عقيدة ، واختلاف الترتيب استجابة حتمية لصياغة الشعر الذى يشبع توقعات مستمعيه ويملأ أذنهم .

ومع أنه ينبغى علميا أن أترك لغيرى الإجابة عن الأسئلة المطروحة من قبل ، عن مدى نجاح كل من هذه المناهج الثلاثة ؛ فى التعرف على مقطوعة شوقى ، وما فيها من عناصر الشعر ، وأسرار التركيب ، وعبق التجربة الحيوية والفنية ، باكتشاف بنيتها الدالة ، ونموذجها المفسر لغيره ، إلا أن الإشكالية الأخيرة ، التى تطرحها هذه التجربة تتمثل فى سؤال حاد عن طبيعة العلاقة بين هذه المناهج ، وهل تعتمد على التجاور والتكامل والانتظام فى نسق عصرى ، أم تقوم على التضاد والتقابل ، وضرورة الاختيار والاستبدال ؟ وأيها نختار بعد البحث والاختبار ونحن نغمغم بقول الشاعر :

ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى
ومن أين والغايات بعد المذاهب

الهوامش على الصفحة التالية .

الهوامش

(١) إديث كيرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ص ٤٩
(٢) شكرى محمد عياد ، دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٥٠ .
(٣) نورثروب فراى ، تشريح النقد .
Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton University Press, 1957.p.27.
(٤) إيخنباوم ، نصوص من الشكليين الروس ، الترجمة الإسبانية ، مدريد ١٩٧٤
(٥) ريمون بيلور ، حديث مع بارت ، كتاب الآخرين ، مقدمة درجة الصفر فى الكتابة ، ترجمة محمد برادة بيروت والمغرب ١٩٨١ ص ٢١/٢٢ .
(٦) جورج مونان : الأدب وتكنوقراطيته ، الترجمة الإسبانية مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٦٠/١٦١ .
(٧) أحمد شوقى ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٧٠ ج ٢ ص ١١٢ .
(٨) محمد صبرى السربونى ، الشوقيات المجهولة : آثار شوقى التى لم يتم كشفها أو نشرها ، ج ١ ـ دار المسيرة ، بيروت ١٧٩ ص ١٩ - ٢١ .
(٩) المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠ .
(١٠) المصدر السابق نفسه ، ص ١١ .
(١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٢ ص ٢٢٠ .
(١٢) أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٩٢ .
(١٣) سعد جلال ، المرجع فى علم النفس ، نقلا عن : عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، بيروت ، ص ١١٩ .
(١٤) جوليا كريستيفا ، السيميولوجيا ، الترجمة الإسبانية ، الجزء الأول ، مدريد ١٩٨١ ص ٩ .
(١٥) حسين شوقى ، أبى شوقى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٣٤ .

الصّراع المحكم في «مرثية لاعب سيرك» لأحمد عبد المعطي حجازي

أحمد درويش

يظل العبء الملقى على القصيدة الحديثة - وعلى الجيد منها على نحو خاص - عبئا ثقيلا ، فهى تلتقط لحظة متفردة ، تولد فى البدء على نحو خاص فى نفس واحد ، ثم تنمو فى زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجى وليست له معان ثابتة . وهى حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءاً من « المشاعر » قد يلتقى فيه الشاعر مع غيره ، لكنه لا يكون شاعرا من خلال تملك هذه اللحظة ذاتها . فالشاعر - كما يقول النقاد - « شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس ، لكنه فى اللحظة التى يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر فى قالب لغوى بهدف توصيلها أو « الإشعار » بها أو بمعادلاتها - من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة ، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - فى حقل ملىء بالمتناقضات ؛ فهى تحرص على أن يكون الشعور متفردا وعاما فى وقت واحد ، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها فى الوقت ذاته عامة تنتمى إلى لغة الجماعة التى تتوجه إليها ، والتى لا يمكن أن يتم التوصل اليها إلا من خلال لغة تتفق على قدر من الدلالات لرموزها . ثم لا بد أن يتم ذلك كله فى قالب موسيقى ، يبدو فى الحالات الجيدة كأنه ثوب قد قُدّ على هذا الموقف الخاص ، وهو يحرص فى الوقت ذاته على الانتماء إلى تقاليد موسيقية عامة معترف بها فى الفن الشعرى الذى تنتمى إليه القصيدة . وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو كأنها نبع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها فى الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد الملامح - لمورد قديم معهود .

إن هذا القدر من الصراع ، يجعل فى القصيدة على نحو عام رافدين من روافد المتعة ، رافد السمات العامة ، ورافد السمات الخاصة . والأول قريب مما سماه رولاند بارت : « درجة ما فوق الصفر » والثانى قريب مما سماه : جيراو « درجة ما تحت الصفر فى الأسلوب » .

وإذا كانت سمات الرافد الأول تستقر شيئا فشيئا حتى تصبح فى ذاتها مصدرا للمتعة فى درجة من درجاتها ، كما حدث للقصيدة العربية فى بعض مراحل الصنعة التى مرت بها ، فإن هذا الرافد تقل أهميته فى القصيدة العربية الحديثة ، حيث لا يستطيع البعد الزمنى المحدود لتقاليدها - الذى كانت فيه هذه التقاليد ذاتها موضع جدل ومناقشة - أن يلعب الدور التقليدى للإمتاع ، ومن هنا فإنه يلقى عبئا أكبر على بعد الرافد الخاص : « درجة ما تحت الصفر » ، الذى يتمثل فى الوسائل الفنية المتبعة فى كل قصيدة على حدة ، والقدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقول المتناقضات التى يمر بها . ولعل ذلك يفسر جانبا من محدودية عدد القصائد الجيدة فى شعرنا الحديث ؛ إذ إن كثيرا من الشعراء يعتمدون على رافد السمات العامة و« درجة ما فوق الصفر » وهى سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق ، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى « القواعد النظرية » استقرارا نسبيا ؛ ومن ثم لا يلتفتون إلى القدر الذى ينبغى أن يبذل على مستوى « السمات الخاصة » أو « درجة ما تحت الصفر » ؛ ومن ثم يضيع المذاق المتميز لأعمالهم ، ولا يتوافر فيها القدر الكافى من الإغراء للعودة إليها مرة تلو مرة ، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها .

ولكن القصيدة التى نود أن نتوقف أمامها هنا ، وهى قصيدة مرثية لاعب سيرك « لأحمد عبد المعطى حجازى »[1] ، قصيدة تغرى بإعادة قراءتها . وهى فى كل مرة ربما تشف عن جانب جديد من المتعة والضوء شأن الماسة الجيدة ، التى لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع

جديدة للضوء الممتع فيها ، قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدى المستويين العام والخاص فى بناء القصيدة الحديثة .

إننا نريد أن نقرأ معا هذه القصيدة ، دون أن يعنى ذلك أننا نريد أن نَشْرَح « القصيدة » ، فالشعر الجيد يستعصى على الشرح ، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة ، التى قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشراح « لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا » ، فقال له بريتون : « معذرة يا سيدى : لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله » . لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير « التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة . وعلى القارىء أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة » ، وأن يكشف جزءا من سر « الشفرة الخاصة » التى اتبعت فى بناء القصيدة والتى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية) ، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان « يريد أن يقوله الشاعر » ولكن إلى تحليل « ما تقوله القصيدة » . وهذا اللون من « فك الطلاسم » يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا فى اللاوعى ، أو فى ضعف الوعى ، أثناء القراءة « العفوية » الأولى . لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقتها الخاصة فى الدلالة . ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا ، وترقيم أبياتها ، لكى يسهل لنا ذلك[2] .

مرثية لاعب سيرك

١ - فى العالم المملوء أخطاءْ
٢ - مطالبٌ وحدك ألا تخطئا .
٣ - لأن جسمكَ النحيل
٤ - لو مرةً أسرعَ أو أبطأ
٥ - هوى وغطّى الارضَ أشلاءْ .

٦ - فى أى ليلةٍ ترى يقْبع ذلك الخطأْ
٧ - فى هذه الليلةِ أو فى غيرها من الليالْ
٨ - حين يفيضُ فى مصابيح المكانِ نورُها وينطفىءْ
٩ - ويسحبُ الناسُ صياحَهم
١٠ - على مقدمِك المفروشِ أضواءْ

١١ - حين تلوحُ مثلَ فارس يُجيل الطرفَ فى مدينته
١٢ - مودعا يطلُب ودَّ الناسِ فى صمتٍ نبيل
١٣ - ثم تسيرُ نحوَ أولِ الحبالْ
١٤ - مستقيماً مومئا
١٥ - وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
١٦ - ويملأون الملعبَ الواسعَ ضوضاءْ
١٧ - ثم يقولون ابتدىءْ
٨ - فى أى ليلةٍ ترى يقبع ذلك الخطأْ

١٩ - حين يصيرُ الجسمُ مهبَ الخوفِ والمغامرَة
٢٠ - وتصبحُ الأقدامُ والأذرعُ أحياءْ
٢١ - تمتد وحدَها
٢٢ - وتستعيدُ من قاعِ المَنونِ نفسَها
٢٣ - كأن حيات تلوت
٢٤ - قططاً توحشت . . . سوداء بيضاء
٢٥ - تعاركتْ وافترقتْ على محيطِ الدائرَة
٢٦ - وأنت تُبدى فنَّك المرعبَ آلاءً والاءْ
٢٧ - تستوقفُ الناسَ أمامَ اللحظة المدمرة
٢٨ - وأنتَ فى منازلِ الموتِ تَلِج . . عاتياً مجترئا
٢٩ - وأنت تُفلت الحبالَ للحبال
٣٠ - تَركتَ ملجأ وما أُدركتَ بعدُ ملجأ
٣١ - فيجمدُ الرعبُ على الوجوهِ لذةً ، وإشفاقاً ، وإصغاءْ
٣٢ - حتى تعودَ مستقرا هادئا
٣٣ - ترفع كفيك على رأس الملأْ
٣٤ - فى أى ليلةٍ ترى يَقْبع ذلك الخطأْ

٣٥ - مُمَددا تُحتكَ فى الظلمةِ
٣٦ - يجتر انتظاره الثقيل

٣٧ - كأنه الوحش الخرافى الذى ما روضت كفُ بشر
٣٨ - فهو جميلْ
٣٩ - كأنه الطاووسُ
٤٠ - جذابٌ كأفعى
٤١ - ورشيقٌ كالنمر
٤٢ - وهو جليلْ ,
٤٣ - كالأسد الهادىءِ ساعةَ الخطر

٤٤ - وهو مخايلٌ فيبدو نائما
٤٥ - بيْنَا يُعد نفسَه للوثْبةِ المُستَعرة
٤٦ - وهو خفىٌ لا يُرى
٤٧ - لكنه تحتَك يَمْلِكُ الحَجرْ
٤٨ - منْتظرا سَقْطتك المنتظرة
٤٩ - فى لحظةٍ تغفل فيها عن حساب الخطو
٥٠ - أو تفقد فيها حكمةَ المبادَرة
٥١ - إذ تعرض الذكرى
٥٢ - تغطى عريها المفاجئا

٥٣ - وحيدةً معتذرة

٥٤ - أويقف الزهوُ على رأسك طيرا
٥٥ - شارباً ممتلئا
٥٦ - متنشيا بالصمتِ ، مذهولا عن الأرجوحة المنحدرة
٥٧ - حين تدور الدائرة
٥٨ - تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره

٥٩ - تنغرس الصرخة فى الليل
٦٠ - كما طوح لص خنجره

٦١ - حين تدور الدائرة
٦٢ - يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم
٦٣ - على الذراع المتهدل الكسير والقدم
٦٤ - وتبتسم
٦٥ - كأنما عرفت أشياء
٦٦ - وصدقت النبأ

إن العنوان الذى تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية التى تثيرها فينا ، وهو فى الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة ، وذلك هو نغم « التناقض والصراع » . فنحن هنا مع « مرثية »،وهى كلمة يثير مدلولهـا المباشـر فى النفس ، معانى الموت والسلب وانعدام الحركة ، لكننا مع مـرثية « لاعب » ، وهى كلمة تثير فى النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى ، فهى رمز للحياة والحركة والإيجاب ، لكنه لاعب « سيرك » ، وتلك هى الأرض التى يتم عليها التقاء المتضادين ، وهى مهيأة لذلك من خلال « الفن » . ففى كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت ، يتزايد الشعور بالخوف حتى يبلغ مداه ، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة « نجاة » تتم فرحة بالميلاد الجديد . دائرة التناقض إذن تضيق وتنفرج كل مساء،ولسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج ، وكيف أنه سوف تأتى لحظة الفجوة التى يطل منها الشبح الكامن . والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فنيا ولغويا من خلال هذا الصراع .

يقول الشاعر التشيكى كارل سابينا(٣) : « إن التنـاغم يولـد من التناقض ، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة ، وكذلك الشعر . والشعر الحقيقى يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية ، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات » . وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصدده . بل ينطبق على نغمة تشيع فى كثير من قصائد حجازى.ولا ننسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة ، هو « مرثية للعمر الجميل » وهو يحمل البُعْد نفسه الذى أشرنا إليه .

تبدأ القصيدة بمقطع خماسى يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها، ويشى من خلال « النبوءة » اللغوية ، باتجاه الريح فيهـا . فالمقـطع يتكون من جملتين كبيرتين ، أولاهما جملة خبرية تقريرية ، والثانية جملة شرطية . والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيده المحتملة ، وهى حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق الصفة « المملوء » شديدة الاتساع ، وحين ترسم الدائرة الثانية تجعلها عن طريق الحال « وحدك » شديدة الضيق والإحكام ؛ فتعطى نبوءة أولى بصعوبة المدى : ثم تأتى الجملة الشرطية لكى تعلل من خلال « المنطق الشعرى » ما أوحت به الجملة الأولى . ولنتأمل البناء الداخلى لهـذه الجملة من خـلال أدواتهـا الأولى؛ الفعـل والجـزاء ، القـرار والجواب ، الحركة ومقابلها ، الصراع بـين « الحركـة » فى الجسد ، وانعدام الحركة فى الموت . وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله ، فهنالك الصفة « النحيل » : « لأن جسمك النحيل » وهى تشى بضعف المقاومة ، ثم هنالك الظرف « مرة » ، وهو يشى بشـدة ضيق الدائـرة ، ثم هنالـك الفعلان المتنـاقضان « أسـرع أو أبطأ » ، وهما يوحيان بإغلاق المنافذ فى كل الاتجاهات وبانعدام المفر . ثم تأتى جملة الجواب المسترسلة فى مقابل هذا كله : « هـوى وغطى الأرض أشلاء » لكى تضع فى مقابل الدائرة الضيقة المغلقة ، دائرة لا نهاية لاتساعها « الأرض » ، ولكى تضع فى مقابل المفرد المتوحد « الجسم النحيل » الجمع المتعدد الممزق « أشلاء » . ولنعد مرة أخرى الى ذلك التوازن الدقيق الذى يتم على مستوى « الحدث » بين فعل الشرط الخاطف ، وفعل الجزاء المسترسل المدوى ، فالكارثة سـوف تحدث من خلال الفعـل « أسرع » أو « أبـطأ » ، من خلال أحـد الفعلين لا كليهـما ، والجزاء سـوف يكـون « هـوى وغـطى الأرض أشلاء » ، أى من خلال أربع وحدات صوتية متتالية ، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفى لحـدوث فعله أن تضغط على « الـزر » للحـظة واحدة . ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصـداؤ ه وأصداء أصدائه إلى أمد بعيد ، وكأننا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن فى حياة الجسد ، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع فى الهـاوية فى الجـانب الآخر . ومن هـذا المنطلق يمكن أن يمتـد المعنى الشعرى فى نفوسنا ، بل ينبغى له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التى كونته ؛ لكى يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الهيمنة والتسيب ، بين الوجود - بالمعنى الفلسفى والشعـرى - والعدم،حتى وإن كان وجودا فى شكل الأشلاء .

وإذا كانت الخماسية الأولى فى القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحـدث ، وحددت من خـلال الدوائر المتقابلة ، وعنـاصر السلب والإيجاب اتجاه الريح ، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم نثرى لكى تنتهى إلى نتيجـة « واضحة » ، وهى أن الجسـد النحيل يتحـرك فى اتجـاه الهاوية . ولكن الخماسية الثانية (٦ - ١٠) تبنى على هذه النتيجـة الصامتة الناطقة ، فالمقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث ، ولكنه صار يعنى بتحديد زمانه ومكانه .

« فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ » .

والتكنيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر ويبتعد عنها فى دقة ، فـالجملة الاستفهاميـة الأولى قدمت عنصرا مجهولا وعنصرا معلوما ، فالزمان مجهول (فى أى ليلة ؟) لكن الذى سيقع فيه معلوم (ذلك الخطأ) . ولنلاحظ أولا أن تكنيـك الصراع بـين المتناقضـات (المجهول والمعلوم) مـاثل معنـا هاهنا ، ولنلاحظ ثانيا ، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ، ويبقى البعد الزمانى صامتا فى هذه اللقطة . لكن البيت الثانى (رقم ٧) ما إن يُفتتح حتى تقترب (الكاميرا) من

العنصر المجهول اقترابا مفاجئا وشديدا : « فى هذه الليلة ؟ » ، ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين . لكن القصيدة لا تريد للحدث الآن أن يبلغ ذروته ؛ فهى تصعّد فحسب ، من خلال صدمة مفاجئة ، درجة الشعور ، ثم لا تلبث فى الجزء الثانى من البيت أن ترخى هذه المشاعر « أو فى غيرها من الليال » ، فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول . ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بداء من البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفىء ويسحب الناس صياحهم ، على مقدمك المفروش أضواء) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب ؛ وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات ، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين فى القصيدة ، فما تكاد الصورة تعطى للمكان طابع المصابيح -وهى رمز الضوء والإيجاب - حتى تحمل على جانبها فعلين يتصارعان ، يفيض (رمز الحياة) ، وينطفىء (رمز الموت) . ثم ما تكاد الصورة التالية ، تعبر عن النشوة والإعجاب ووهج استقبال الناس للاعب فى مسرحه ، حتى ترسم هذه النشوة فى شكل جنائزى ، يتسرب فيه من خلال اللاوعى ، الفعل « صاح » ، وهو فعل يستعمل فى الجزع من الموت ، ثم هو صياح يسحب على مقدم اللاعب ويغطيه ، وهو من خلال هذه الصورة يذكر بالملاءة التى تسحب على الجسد المسجى وتغطيه :« ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش أضواء » .

إن رائحة الموت تفوح من هذه الخماسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال ، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة ، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة « ليلة » ، رمز الظلام والسلب ، فإنها اختتمت بكلمة « أضواء » رمز الوجود والإيجابية لكى يظل الصراع قائما .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان فى بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعاً خماسيا مثل المقطعين السابقين . لقد بدأ المقطع بالظرف (حين) فى البيت الحادى عشر ، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التى كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها فى المقطع السابق ، فهذا الظرف ، كان قد ورد فى البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفىء) ، وكان فى هذا البيت يحيل على ظرف مكان آخر فى البيت السابع «(فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال) وهو الظرف الذى أشرنا من قبل إلى دوره فى الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه . لكن علينا أن نلاحظ أن الظرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث يختلف عن درجة الظرف الذى ورد فى المقطع السابق ، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى فى المقطعين ، والضمائر منها على نحو خاص . ففى المقطع السابق يتصل الظرف بالأشياء أولا (حين يفيض . . . نورها) ، ثم بالآخرين (ويسحب الناس) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه ، وكأن دائرة الزمان كانت تعد على حدة . لكن الظرف فى هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل (حين تلوح) فكأنه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان (الذى مازال مجهولا) والبطل (الذى أصبح معروفا) ؛ ومن خلال هذا ندخل فى دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم . ثم يبدأ مشهد العودة للمكان ، وعلى النحو نفسه الذى تطور به مشهد الزمان فى هذا المقطع بالقياس إلى سابقه ، يتطور مشهد المكان أيضا فى خط مواز ؛ لقد كان هم القصيدة فى المشهد السابق رصد (المكان - المسرح) ، لكنها فى هذا المقطع ترصد (المكان - البطل) و(المكان -الحركة) أيضا . ولسوف يظل التكنيك الرئيسى ، وهو تكنيك الصراع ، ماثلا فى هذا المقطع ، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه ، ولا يمنى اختفاؤه بعيداً عن دائرة الضوء لحظة أن الخيط قد أفلت من يده ، إلى أن تأتى لحظة القمة الفنية التى تسعى القصيدة إليها . ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة (مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته) فالمكان الذى يضيق فى الواقع وتكاد دائرته تنغلق ، يقابله فى الصورة « مدينة » واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة (مدينته) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شىء،فتحدث الإضافة من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الوقوع،تحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل ، فالفعلان المتقابلان فى بداية المقطع ، اللذان تربط بينهما أداة التشبيه « مثل » ، يعبر أحدهما عن اللحظة الخاطفة « تلوح » على حين يعبر الثانى عن اللحظة المتأنية . ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يختل المقياس الخارجى له ، كما اختل المقياس الخارجى للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة . وتجتاز بنا القصيدة ، مع هذا الاختلال ومن خلاله ، التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين ، لكى تنقلنا إلى قلب الحدث متلفعا بهما ومجردا عنهما فى آن واحد . ثم تأتى قمة المفارقة فى ذلك المشهد الذى يلتقى فيه الفارس مع الآخرين لكى (يطلب) فيه ودهم ، لكنه يطلبه فى (صمت) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس (الشخص الأول) والناس (الشخص الثانى) ، وهما طرفا الحضور فى شبكة علاقات الضمائر فى المتكلم والمخاطب ، وهما من هذه الزاوية يمثلان محورا يقابل محور (الشخص الثالث) ، الذى يعبر عنه ضمير الغائب . وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائبا عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضمائر ، يظهر فى الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) :

(وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون ابتدىء)

من هم،هؤلاء الـ(هُمْ) ؟ وكيف اندسوا فى لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره ؟ هذه اللحظة التى كانت قد هدأت فى أثنائها نغمة التوتر ؛ إنهم يجيئون لكى يرتفع النبض من جديد . وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث . ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل فى (هم) بأبطال الحدث الرئيسى ، وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير ، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الهاوية . إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام فى ثلاث صور متتالية ، تمثل فى الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة يتحقق خلالها الهدف .

أ - فى الصورة الأولى يظهرون تابعين للبطل فهم يدقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول) .

ب - فى الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة إلى الأمام ، فيستقلون عن البطل أو يوازونه : (ويملأون الملعب الواسع ضوضاء) دون إشارة للارتباط به .

جـ - فى الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى ، فيسبقونه ويهيمنون عليه ، وتصبح فى يدهم المبادأة و إصدار الأمر له (ثم يقولون ابتدىء) .

وعندما يصل تطور الحدث الى هذه الدرجة التى يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق المجهول : (فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ) .

يأتى بعد هذا المقطعُ الرابع (١٩ - ٣٦) ويمكن أن يسمى « مقطع التحورات » وازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم ، ويكمن المفتاح اللغوى للتحورات فى سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة ، وعندنا منها فى هذا المقطع : (يصير ، تصبح ، تمتد ، تستعيد) وهى كلها تنتمى إلى حقل « التحور » بمعناه العام ، وهو تحور تفرضه اللحظة المتوترة التى آل إليها الصراع ، فالموت فى هذه المرة يقترب ، ويظهر باسمه (المنون) للمرة الأولى فى القصيدة ، ولكن الحياة لا تستسلم ، ويبدأ الجذب من خلال الوسائل الفنية : يميل الميزان فى إحدى الصور ، فلا تلبث التالية أن تعيد محاولة التوازن ، ثم يختل من جديد . ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النبض والتوتر وتزداد مشاعرنا انصياعاً وطواعية فى يد الشاعر يحركها بإشاراته الفنية الدقيقة كيف شاء . وفى البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم نهباً بين الخوف والمغامرة ، وفى البيت التالى ترجح كفة الإيجاب والوجود (فتصبح الأقدام والأذرع ، أحياء . . تمتد وحدها) .

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فإنه انتصار خادع . إن الذى أصبح حيا ليس « الجسم النحيل » وليس « الكل » ، وإنما هو « الجزء » ممثلا فى الأقدام والأذرع ، وسوف تكون هذه الضربة التى شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها ، بداية الصراع الحاد الذى يقترب شيئا فشيئا من قاع المنون ويحاول الإفلات . ولأن الكل تفتت فى لحظة الصراع هذه ، فإن أداة التشبيه « كأن » تأتى هنا على نحو دقيق ، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح ، والقصيدة لم تقل هنا « كأنه » لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم « والكل » ، ولم تقل « كأنها » لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء « الأجزاء » ، ولكنها تركت الصورة معلقة فى هذه اللحظة الرهيبة ، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة فى آن واحد ، الحيات المتلوية ، والقطط المتوحشة . ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقضات فالقطط « سوداء ، بيضاء » دون وجود حرف عطف بين الصفتين ، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال التعارك ، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلال الافتراق (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة) .

فى هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد ، اختفى « الكل » رمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء ، وبدا الجزء فى محاولات للتماسك والبقاء لكن هذا « الكل » يدرك جيدا أن الأمل - إن وجد - لن يكون إلا من خلال الوحدة ، ومن هنا فإن صوت الشاعر يبدو فى هذه اللحظة الدقيقة ، لكى ينطق بالضمير (أنت) رمز الكل المتوحد متصلا أو منفصلا (أو مستتراً) ، إحدى عشرة مرة متوالية فى ثمانية أبيات فقط (من ٢٦ إلى ٣٣) ، وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير :

وأنت تبدى فنك المرعب آلاء وآلاء
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
وأنت فى منازل الموت تلج عابثا مجترئا
وأنت تفلت الحبال للحبال
تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ . . . إلخ.

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر قد جاءت فى البيت الحادى والثلاثين ، وهو البيت الوحيد فى هذا المقطع الذى خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل :

فيجمد الرعب على الوجوه لذة وإشفاقا وإصغاء

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئه ذلك الصوت الرتيب الذى يتردد على مدار القصيدة ، وكأنه البندول الذى يذكر بحركة الزمن ، وبأن الأمر لا يعدو أن يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتوم :

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع فى المقطع السابق ، بقواه ونقاط ضعفه ، وناور قوة مجهولة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المنون مرة ، ونجح فى أن يعيد التوازن - أو هكذا بدا له - من خلال تجسيد الأجزاء فى « كل » ، واحد عبر عنه الضمير المتصل والمنفصل والمستتر إحدى عشرة مرة متتالية . ولكن : هل يفلت « الكل » نفسه من دائرة العدم ؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد فى ذاته مدعاة إلى سهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو المجهول ، لكن هذا الوحش الخرافى مازال مجردا حتى الآن.وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع (اللاعب) ، فإن المقطع الثانى (الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثانى من أطراف الصراع (الموت) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجردات ؟ وما الوسائل الفنية التى يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع (اللاعب) وهو مجسد بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعاً واضحا بالقياس إلى المقاطع السابقة ؛ فمما فى هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد ، وهى صور يقابلها فى تجسيد الطرف الآخرصورتان حسيتان فقط ، الحيات والقطط . ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشترك بين الطرفين هى صورة الأفعى هنا والحيات هناك، وأن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثيلتها هناك ، وهى صورة القط مقارنة بصورة النمر مع الفرق الشاسع فى القوة . وتبقى صورة الطاووس « ملك الجو » والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلهما شىء فى ميدان الصراع . ومن خلال تقابل الصور وحده

ينبيء التكنيك الفنى عن الميل الرهيب لميزان الرعب فى صالح الموت والفناء .

لكن تكنيك الصراع الذى تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى فى لحظات تفوقه الواضحة ؛ فهنالك أولا ظرف المكان الخادع « تحت » ، الذى يوحى بالهيمنة والسيطرة وقد ورد فى هذا المقطع مرتين (فى البيتين ٣٥ ، ٤٧) وحصر بين مجيئه هنا وهناك صور تجسيد الفناء . وهذا الوحش عندما يكون (تحت) اللاعب يعطى الإحساس بفوقية اللاعب وتسجيل نقطة إيجاب له ، لكن هذه الفوقية لا تلبث أن تسلبها قيمتها نقطة سلب أخرى متمثلة فى (الظلمة) التى حلت محل الضوء الذى فرش عند مجيء اللاعب فى الخماسية الثانية . ثم تأتى مجموعة من الصفات لكى تزكى ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، ويلاحظ على هذه الصفات أنها تتوزع بين طائفتين ، صفات حسية ، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تنتمى صفات : جميل ، جذاب،رشيق وإلى الطائفة الثانية تنتمى صفات : جليل ، مخاتل ، خفى ، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمى .

لكن الصفة تلعب دورا دقيقا فى بناء لغة الشعر عامة[٤] ، وهذا الدور يختلف عن المهمة النحوية التقليدية للغة فى بناء الأسلوب النثرى من حيث قيامها بتوضيح الموصوف ، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف . فالصفة فى الشعر ليس من الضرورى أن تكون توضيحية ، ولا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية،ثم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها فى التركيب النحوى ، فقد تكون الصفة خبرا ، كما هو الشأن هنا فى الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، وقد تكون الصفة نعتا كما هو الشأن فى الأبيات ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، وهى من خلال ذلك قد تبدو ضرورية لصور المعنى الأساسى للجملة فى الطائفة الخبرية على نحو خاص ، بحيث لا يتصور هذا المعنى فى غيابها ، وقد يبدو متصورا ، وإن كان ناقصا ، حين تغيب بعض الصفات الأخرى فى الطائفة الثانية . ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ (يعد نفسه للوثبة المستعرة) لو حذفنا الصفة وتصورنا الجملة بدونها . وقد يكون التصاق الصفة على نحو أقل ، كما هو الشأن فى البيت ٤٨ (منتظرا سقطتك المنتظرة) ، حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى .

لكننا لا نريد أن نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المغرية ، ما دمنا قد اخترنا لهذاالبحث نغمة أساسية تدور حول « الصراع المحكم » فى هذه القصيدة . ونود هنا أن نكتفى بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه الصفة فى هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة فى الصراع هنا يتمثل فى وقوفها وسيطا بين محورى السلب والإيجاب ؛ تستقبل عمق المعنى الرئيسى فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التى تحافظ عليها القصيدة فى هذه المرحلة . فالوحش الذى يأخذ صفة أولى هى الخرافى ، والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبى مخيف ،لا تلبث الصفة الثانية التى تلحق به من خلال الجملة الخبرية (فهو جميل) – لا تلبث أن تعطى له معنى إيجابيا يصارع المعنى السلبى الأول . وقد يكمن ذلك الصراع فى داخل الصفة ذاتها ، أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأفعى جذابة ، وهى صفة إيجاب خادعة ، فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة – والنمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل ؛ وهكذا.فما تكاد الصفة تعطى حتى تسلب ، وما تكاد تهدىء حتى تُوتِّر ، وما تكاد تُذَكِّر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت .

ما بين ظرفى المكان (ممددا تحتك فى الظلمة) فى المقطع السابق و(تحتك يعلك الحجر) تحددت صعوبة المواجهة بين خصمين عنيدين واتضحت من خلال الصفة والصورة والبناء الشعرى وجهة الصراع الحتمية . ويبقى الآن أن تتحدد (اللحظة) التى ستسدد فيها الطعنة . و اللحظة عودة إلى عنصر الزمان المجهول ، لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة (الليلة فى البيت ٦ ، أو الليالى فى البيت ٧ ، أو حين فى الأبيات ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٩) ولكن من خلال لحظة (فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو – ٤٩) . لقد ضاقت الدائرة حتى فى مجال الزمن ،وكان الصراع فى المقاطع السابقة قد أشار الى نقطة الضعف التى قد ينفذ منها السهم ، إنها نقطة تمزق الكل وتحوله إلى أجزاء ، وهى النقطة التى كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون فى إحدى مراحل الصراع ، ولسوف تظهر مرة أخرى . سوف يتفتت الخطو (البيت ٤٩) وسوف يتشتت الخاطر (إذ تعرض الذكرى تغطى عريها المفاجئا) وسوف يختل التوازن ، وفى هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التى كانت من قبل تغلق وتفتح (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة) . وسوف يربط هذا التعبير« تدور الدائرة » ، والذى يتكرر مرتين فى هذا المقطع – سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ، سوف يربطها بالمخزون التراثى فى ذهن الجماعة عن « دارت الدائرة عليه » . وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفى قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضا الممثل فى الحبال سوف ينصرم (تنبض تحتك الحبال مثلما،أنبض رام وتره) وحين ينبض الرامى الوتر فليس الحبل وحده هو الذى ينقطع ، ولكن السهم يخرج من مكمنه لينهى الصراع المتوتر على مدى ستين بيتا مليئة بالفن والدقة والجودة .

إن المشهد الختامى الذى نفتح أعيننا عليه (الأبيات ٦١ – ٦٦) يقودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع « الزمان » مداه ، لكى نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع ، وهنا سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة ، فالضوء الذى ولد نشوان فى المفتتح ، وهددته ظلمة الليالى خلال الصراع ، لن يختفى حتى بعد أن يحسم الصراع،ولكنه – فحسب – سوف (يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم) . والجزء الذى صارع مع الكل فى لحظات الذروة ، سوف يبقى لكى يتلقى آثار الضوء المحطم (على الذراع المهدل الكسير والقدم) ، لكن « الكل » الذى ظننا أنه صرع ، يعود بعد الفناء محتفظا ببقية من أكثر العناصر خلودا فى هذا الصراع : عنصر الضوء ، حين يختزن « ابتسامة » مضيئة على الشفاه ، وحينما يبدو كأنه وحده هو الذى « عرف الأشياء » و« صدق النبأ ».إن ذلك الانقلاب المفاجيء فى المشهد الختامى ، يذهب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة ، فليست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب فى الكون المحيط ، هى غلبة عناصر السلب بأسلحتها المخاتلة المتعددة كما يبدو فى ظاهر الأمر ، ولكن نتيجة الصراع هى البقاء لعناصر الخلود فى الكون : « الضوء » و« المعرفة » حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة العارضة .

هل هو لون من التفاؤل تخلص إليه القصيدة من خلال بنيانها الفنى المتشابك ؟ قد يكون ، ولكنه ليس تفاؤلا ساذجا ولا بسيطا ولا فجا بل ولا كاملا . . إنه لون من الجمال الشاحب والمتعة الظامئة كتماثيل الإغريق القديمة حين يبدو الجسد يتفجر جمالا ولكنه مبتور الذراعين ، ولون من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون ، وهو اقتراب كان لا بد لكى تحملنا القصيدة إليه أن تمر بنا خلال غابات مكثفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء لا نعهدها خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع « الحياة اليومية » ، وكل ذلك كان لا بد أن يفرض درجة من درجات التعبير ، تختلف عن تعبير الفكر العادى أو المسترخى أو حتى المنطقى المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع فى ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها ، ولم يكن ذلك كله ممكنا إلا من خلال ذلك « الصراع المحكم » فى لغة القصيدة والذى حاولنا أن نقف على بعض أسراره فى هذا المبحث .

هوامش

(١) من ديوان : « مرثية العمر الجميل » ، انظر : ديوان أحمد عبد المعطى حجازى ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ، ص ٥٢٥ وما بعدها .

(٢) التزمنا فى تحديد الأبيات وتوزيعها على الأسطر بالصورة التى وردت فى الديوان فى الطبعة المشار إليها ، وهو توزيع يحرص الشاعر - كما قال لى - على متابعته بنفسه قبل الطبع .

(٣) من شعراء القرن التاسع عشر ، والنص الوارد هنا مقتبس من كتاب « رومان جاكوبسون » « لماذا قضايا شعرية » .

(٤) حول دور الصفة فى اللغة الشعرية . انظر كتاب : بناء لغة الشعر ، تأليف جون كوين ، ترجمة : أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة الزهراء ١٩٨٥ (الباب الرابع) .

إدوار الخراط

ملاحظات حول شعر حسن طلب*

حسن طلب(*) شاعر نسيج وحده ، وهو لذلك - وحده - شاعر مُشْكِل .

من مآثره غير المنكورة أنه ليس مجرد شاعر متمكن من أداته ، ويمتلك لناصية لغته كما لا أعرف غيره يمتلكها من الشعراء المحدثين ، ومن باب أولى الحداثيين ، بل هو أيضاً شاعر مُغْوٍ ، وسحريّ الإيقاع ، حتى لقد وجدت نفسى أتساءل : هل أستسلم لهذه الغواية ، أو الإغواء اللغوى الموسيقى ، أم أقاومه ؟ على أن المناط ليس فى الاستسلام للإغواء - فقد يكون الانصياع للغواية أحيانا من حسن الفطن - بل فى محاولة سبر سره ؛ فما من شك يراودنى فى أن هناك سراً وراء هذا الطرب باللغة (والطرب فى اللغة أيضاً هو شدة أسر الشجن) ، ولكن الأهم بكثير أن هذا الشذو باللغة ، والشجو بها أيضاً ؛ هذا الشغف الذى يَشْغفُ شِغَافَ شعره ، ويفشو فيه بشكل لا شك فى أنه فاحش ، كأنه السُعاف حيناً ، وكأنه الشَغب أحياناً - هذا كله إنما يلتحم ، وينصهر ، ويندمج فى معظم الأحيان ، برؤية ، أو إن شئت بخبرة محددة وواضحة وشاملة ، قد يشوبها هنا أو هناك شىء من استشكال أو غموض أو تأبٍّ على الوصول السريع ، لكنها ، على العموم من عمله ، تفرض حضوراً حاداً .

فما الإشكال فى هذا الشاعر إذن ؟

فى ظنى أن الإشكال - الذى واجهنى على الأقل فى قراءتى له - هو مدى التوفيق (أو التوافق) بين الإيقاع المُنمنم ، المرقّص إلى حد المزج ، المرقّق إلى حد الزّهَف ، ونسيج هذه الخبرة - أو الرؤية - الكثيف ، الثقيل أحياناً ، الغنى بمادته المحتشدة فى معظم الأحيان .

فلعل مدار هذه الملاحظات هو السعى نحو استقصاء هذا الإشكال .

* * *

نستطيع أن نتبين بسهولة خمسة أفلاك ؛ أو دورات ، يدور فيها شعر حسن طلب ، متواشجةً بلا شك ولكنها مُنمازةٌ بعضها عن بعض بالتأكيد .

فلنقل إنها أولا : شعره فى نجلاء ، أو « أميرة شط الخرافة » .

وثانياً : شعر الفسيفساء .

وثالثاً : شعر البنفسج (وهو الذى صدر مؤخرا فى مجموعة شعرية أسماها الشاعر « سيرة البنفسج » عن مكتب كاف نون للصحافة والنشر ، فى أوائل ١٩٨٧) ، ولْنُلحق به قصائد الزبرجد .

ورابعاً : قصائد النيل .

وخامساً وأخيراً : شعر المواقف .

وليس هذا التقسيم ، بداهةً ، إلا إجرائياً ، لعل من شأنه أن ييسر لنا استكناه هذا الشعر ، وما من حاجةٍ إلى القول بأن الوشائج بين هذه الأفلاك قائمة ، وثيقة أحياناً ، وهفهافةً أحياناً ، ولكنها غير منبتّة فى كل الأحوال .

* * *

فى الدورة الأولى من شعر حسن طلب ، أستطيع أن أضع قصائده - وكدت أقول فرائده : « نجلاء الحلم والحقيقة » (الكاتب فبراير ٧٥) ، و« نجلاء أزل النار فى أبد النور » (الكاتب يوليو ٧٥) ، و« أميرة شط الخرافة » (الهلال يونيو ٧٧)

وواضح ، فى الحقيقة ، أنها قصيدٌ واحدٌ متسلسل التطور ، وأن

* حسن طلب من أبرز مؤسسى المجلة الطليعة الشعرية « إضاءة ٧٧ » والحركة التى نشأت حولها . ومن زملائه فى هذه الحركة الشعراء : حلمى سالم ، جمال القصاص ، ماجد يوسف ، أمجد ريان ، محمود نسيم ، وليد منير . وقد شارك الشاعر رفعت سلام فى هذه الحركة ثم استقل عنها بمجلته « كتابات » .

الخبرة الشعرية هنا واحدة . وأظن أن هذه الخبرة هي نفسها جسد شعر حسن طِلِب الأساسيّ .

وإذا ما تكلمت عن الخبرة الشعرية فكأنني أغامر بنفسي في أصعب وأدق ما في الشعر ، وأكثره استحالة ، وهو التأويل . واضحٌ عندي تماماً أن الشعر غيرُ قابل للتأويل . الشعر بطبيعته وبتعريفه خبرة تواصل مباشر ، إما أن يأتيك كما يأتيك الوحي ، كأنه التنزيل ، وإما أن ينائي عنك بجانبه ، نهائيا ، وتماماً . ومع ذلك ، فلا محالة إن أنت تكلمت عن الشعر ، في مرحلة ثانية ، (بعد أن تكون قد خبرتَه كما ينبغي أن تخبره في مرحلة أولى هي أيضاً أخيرة في نهاية الأمر) - لا محالة من أن تأوِّله . وغنى عن التكرار أن هذا التأويل - أياً كان حظّه - ليس هو الشعر ولا أي شيء قريب منه . لعل قُصاراه أن يكون عاملاً مساعداً - أياً كانت قيمته - في العودة إلى خبرة الشعر ، مرة أخرى وأخرى ، لا لاستجلاء غوامضها - كما يقال ـ فحسب ، بل للدهشة أمام أسرارها .

أستطيع إذن أن أقول إن الخبرة في هذا الفلك من شعر حسن طلب خبرة عشق ووجد ، ليس موضوعها المرأة فحسب ، بل الكون في صيغة المرأة ؛ فهي إذن خبرة صوفية بقدر ، وميتافيزيقية بقدر ، وليست بعيدة عن خبرات نعرفها (أو نظن أننا نعرفها) عند ابن عربي ، وابن الفارض ، وأضرابهما ، وإن كان لا شك في أنها خبرة هذا الشاعر بالذات ، في تفرّده بالذات ، في انطلاقه من سياقه الثقافي والاجتماعي الخاص به - وبنا طبعا ، نحن معاصريه .

من السمات الفارقة لهذه الخبرة ، من غير ترتيب ومن غير تفريق :

١ - أن العشق قائم ومتوهم معا ، متحقق وموضع للسؤال دائماً :

« وأنا أستريح على صخرة الوهم . . »
« تمنيت لو أحتويكِ أجرِّب فيك هوى الشعراء »
« سبحان من سيسرى بك يا حبيبتى إلى الفعل من
القوة »
« أنا لم أعشق نجلاء ولا قلت خدِيني في عينيك ،
ولا هي ردّت هات يديك وضمَّني »
« ينجب الموج والمد ، هذا هو الحب ، تلك هي
تفاصيله المصطفاة »

ثم هو ينهي إحدى مقطوعات هذا القصيد الواحد ببيت ابن الدمينة :

وقد خفتُ أن يلقاني الموتُ بغتةً
وفي النفس حاجاتٌ إليكِ كما هيا

٢ - أن العشق منشق على ذاته شقين لا التئام لهما أبداً ، (إلا ، ربما ، بقوة الشعر نفسه ، لا بطبيعة الخبرة التي ينطق عنها هذا الشعر ــ وهو أمر آخر) . والانشقاق قائم دائماً بين الجنة والنار ، بين البوح والصمت ، بين البذل والدّلّ ، « ما بين زرقة وجه الخليج وظلمة ذاتي » ، بين الزمن الطفل والزمن الشيخ :

« سخونة الطين على الأرضين أبهى من ندى السماواتُ .
ونار الصمت أشهى من رطوبة الحوار »

من مبتدأ سماء العرش العلوية حتى خاتمة الكرة الأرضية »
« أنشق إلى نصفين :
وكان زمانٌ يمتد من الغسق الطاووس إلى الشفق الجاسوس
فآه . . أنا ما ناديت فلبيت وما وليت فأقبلتِ
أو ولاكنت ولا كنت ، ولاعشت ولامتِ »

وهكذا وهكذا ، بلا انتهاء تقريباً .

٣ - أنه عبْر هذا الانشقاق ، أو هذه الثنائية التي لا تَوَحُّد ممكناً فيها أبداً ، يفصح الشعر عن حُلم ما بالتجرّد أي بالانسلاخ عن تضاد الكون المشوق ، جنوح بجناحين محلقين إلى ما فوق هذا الكون ، إلى مبدأ أسمى يسميه مرة « شكلاً ليس يدوم ولا يبلى » ، ويسميه مرة « لوناً ليس يحول ولا يخفى » ، فهو إذن شكل مجرد ، ولون مجرد ، وسوف نعرفه فيما بعد في دورة القصائد البنفسجية (أو مجموعة « سيرة البنفسج ») باسم آخر هو الشذى ؛ الشذى الذي لا يرتبط بجسدانية البنفسج ولا حتى بما هو غير جسداني في البنفسج ؛ ولعلني أعود إليه فيما بعد . ولكن لعل وصف هذا الحلم بالتجريد غير صحيح ؛ فإنما هو نابع عن خبرة هذا الكون ، ومنطلق منها ، هل هو ذلك التجاوز الذي طمح إليه كل العشاق وكل الصوفيّة ، وعرفوا في آنٍ معاً ، أنه واقعٌ وأنه محال ؟

٤ - إن هذا التجاوز ، والتفارق ، المنبعثان مع ذلك من طين الأرض ، له وجه آخر لا يتعلق هذه المرة بالمرأة فحسب ، التي هي الكون ، أو ــ إذا شئت ــ الكون الذي له صيغةٌ أنثوية ، بل يتعلق كذلك بذات الشاعر نفسه ــ أو العاشق ــ في مجالدته تلك :

« أنا مرةً روادتني الحقائق راودتُ أضدادَها . .
ثم راودني الكل راودتُ أبعاضه
رأيتك عبْر تناهي الضفاف »
أو مرة أخرى :
« أتبرأ من أوصافي وصفاً وصفاً . .
أتجزأ عن أنصافي نصفاً نصفا . .
ثم أواصل تطوافي حول مدار الصيرورة »

***

من الناحية التقنية البحت سوف أشير إلى سمتين أساسيتين ــ لا في هذه الدورة من قصائد حسن طلب وحدها ، بل في شعره كله ــ أولاهما هي هذا الافتتان بالحرف ، سواءٌ كان ذلك في رمزية الحروف المستغلقة نفسها ، وهو يقول مثلاً : « يحتبس القنديل بجوف التنّور/نور ، نارٌ ، نور/أربعُ سيناتٍ في هاتين ولامان على واوين » ، أو في اتخاذ الجناس اللفظي والجناس المعنوي أداةً أساسية في التقنية . وثانيتهما هي تسخير المصطلح الفلسفي من أمثال اللوغوس والموناد والأبيرون وهكذا . وفي هذا كله تفصيل لعلني أعود إليه فيما بعد .

يبقى لي تعليق واحد على هذه الدورة من الشعر ، أو ــ إذا شئت ــ على هذه القصيدة الواحدة المتعددة : أن حسن طلب هنا يقترب حقاً من روح الشعر الحداثي المعاصر ، بقدر ما يبتعد عنه ــ بقدر ــ في قصائده الفسيفسائية ، بل في معظم دورة البنفسج والزبرجد ،

ولا يعود إلى هذا الإنجاز حقاً إلا فى قصائد النيل وفى آخر أعماله المسماة بالمواقف .

***

لعله يتعين علىّ الآن أن أواجه إشكال إيقاع الترقيص والهزج والنمنمة ، وهو ما أسميته ذات مرة بإغواء الأرابيسك فى عمل هذا الشاعر الصناع والمُلهَم معاً .

لا جدال فى أن من عبقرية العربية ــ على الأخص ــ حفاوتها بالحرف ، وحدبها ، بل حرصها عليه ، إلى حد التحنف والتعبّد . ولا مجال هنا للاعتراض بأن العربية ليست واحدة بل عربيات متعددة ، فهذا صحيح ؛ ولكن كلاً منها ، على نحو ما ، احتفلت بالحرف . وأظنه صحيحاً أن العربية قد حفظت وصانت تلك الشحنة السحرية التى كانت تحملها اللغة البدائية ، و أنها طورتها ، وفجّرت إمكاناتها ، ثم تحدر بها الأمر ، فى عصور التردى ، إلى نوعٍ من التوشية والتفويف والزينة الزائلة بكل ما فيها من زيف وزيغ ، وهو ما حدا بنا أخيراً إلى التوجس من عودة هذه الظاهرة والخشية من أنها ليست إلا مجرد لعب بالألفاظ لا يعنى شيئاً . ونحن نعرف أن ما نسميه بعصر الإحياء الحديث للفصحى أنحى على السجع والجناس وسائر ما سمى بالبديع ، خصوصا بعد أن تدهور ذلك كله فى النهاية إلى تكلّف وتعمُّل لا يكاد يطاق . ليس فى هذا كله جديد . لكن الجديد هو ، حقا ، أننا أمام اقتحام جديدٍ لسطوة الحرف فى إبداعنا الحديث ، لا عند حسن طلب فَحسب ؛ فلعله من المعروف أننى قد دُفع بى دفعاً فى مسار عملى الإبداعى نفسه إلى مناطق مخوفة من سحرية موسيقى الحرف . ومن ثم فعندما أتكلم عن ظاهرة الحرف عند حسن طلب ، فليس ذلك من موقع المعاداة ، بالتأكيد .

ولكن . . ومن واقع المعاناة والافتتان معاً ، علىّ أن أضع الحدَّ ، بقدر ما يسعفنى النظر الأمين ، بين الانسياق لسحر سراب مخايلٍ لا يبضُّ بماء ، والاتضاع أمام قوة كامنة متفجرة فى حنايا الحرف . علىّ أن أفرِّق بين سعى لاعجٍ منبعث من التياع حقيقى لعبور الهوّة بين اللغة والموسيقى البحت ، بحيث يكون لإيقاع الكلمات دلالة مزدوجة ، بل متعددة ، على المستوى الصوتى والمستوى الدلالى معاً ، من ناحية ، والانصياع لترقيص سهلٍ وضحلٍ ، أو إن شئت الانزلاق لغواية تركيب وحدات فسيفسائيةٍ لامعة لاَ يتعدى عمقها السطح ، وهى غواية لأنها حلوة ، بل عذبة ، هذه الترقيصات والألعوبات . وما أحوج الشاعر أو الكاتب أن يشكم جموحها به نحو التردى إلى العبث الصراح !

هذا ، إذن ، كلام عام .

فإذا واجهنا ما فعله حسن طلب ، فأعترف أننى قلق أشد ما يكون القلق ، مفتون أشد ما يكون الافتتان ، وغاضب أشد ما يكون الغضب معاً .

فليس لى ، ولا لأحد ، أن يقول للشاعر ماذا ينبغى عليه أن يقول . ولكنى لا أملك ، بعد طول تقليب النظر ، إلا أن أجد فى قصائد مثل « فسيفساء » (وقد استهل بها ديوانه الصادر مؤخراً « سيرة البنفسج ») و « دعوة العاشق » و « نداء العاشق » ، قدراً من الإسراف من الشاعر على نفسه وعلينا فى الانسياق وراء سحر الحرف السطحى ، كما أجد ذلك فى مقاطع من البنفسجيات ومن « الزبرجدة الأساس » :

« هل عزة أم زينبُ ؟
فيكون الشعر قد اعذوذبْ » . .
« هل عبلة أم ليلى ؟
فيكون العمر قد احلولى »
« هل وردة أم سوسن ؟
فيكون الشعر قد احسوسن »

فلنقل ، إذن ، إن ما أسميه بالقصائد الفسيفسائية ــ وهى كذلك باعتراف الشاعر نفسه ــ لها ما للفسيفساء من رونق ، بالتأكيد ، وليس لها من عُمق . ولنقل إن خلابة الحرف قد جارت على نسيج هذه القصائد (وهى خلاّبة ، بالمعنيين كليهما) ؛ فليست هذه القصائد مجرد لعب بالموسيقى السهلة الإيقاع (حتى لتكاد أن تكون أحياناً متوقعة ومن ثم مملّة) ، بل هى من غير جدال تحمل ومضات برْق ليس كله بالخُلّب ؛ فنحن أمام شاعر ، فى نهاية الأمر ، مهما غلبه الصائغ أحياناً على أمره .

***

ثم نأتى إلى البنفسجيات (أو قصائد « سيرة البنفسج ») فإذا ألحقنا بها قصائد الزبرجد ، تم لنا الجُرْم الأكبر حجماً وجسامة وأهمية ، فى شعر حسن طلب .

وإذا صح أن « نجلاء » قصيدة واحدة ، صح كذلك أن « البنفسج » ديوان واحد ، إن لم يكن قصيداً واحداً .

من الغريب قليلاً ، أن أول ما نُشر من دورة قصائد البنفسج بقدر علمى ، تلك القصيدة الغريبة ــ كأقل ما يقال ــ بشكلها المهندس المرسوم ، وهى قصيدة « بنفسجة للجحيم » ، المعروفة بالقصيدة المثلثة . وفى ظنى أنها عمل غير مهم ، وأن سوداويته وعبثيته (عبثيته بكل المعانى) ليست أيضاً بذات بال ، فهى سوداوية وعبثية غريبة عن مجمل جسد شعر حسن طلب ، لا نكاد بل لا نجد له صدى فى قصائده الأخرى التى إن امتازت فبنَفَس من الفرح بالشعر نفسه ؛ ووجدٍ ــ مهما كان متعقلاً ــ بالألوان والأنغام ، وهى بداهةً نقائض السوداوية والعبثية التى تجد لها أفضل تعبير فى الجفاف والزهادة وكآبة أكثر الكلمات جَذْباً ورتابة . وفى واقع الأمر ، لا أخفى أنه صَعُبَ علىّ أن أتعامل مع هذا العمل بجدية . هل كان حسن طلب يعابثنا ، خفيةً ، بهذا العمل ؟ وهل فى هذه المعابثة نفسها إدانةٌ ساخرةٌ مكتومة للعبثية نفسها ؟ هل يمكن حقاً أن نأخذ على محمل الجد بيتاً مثل : « فليلى والصباح وما تلاه/سوادٌ فى سوادٍ فى سواد » ؟ أو أن نأخذ كل هذه اللعبة مأخذ الجد ؟ لا أعرف .

***

أما « القصيدة البنفسجية » و « ميتافيزيقا البنفسج » فهما عندى مفصلتان من ثنائية واحدة ، هى حقاً قصيدة القصائد ، وحيدة الوحائد ، وخريدة الخرائد ، بنصّ كلام الشاعر الذى سوف أسلّم به ، عن طواعية ، ما دام الأمر يتعلق بشعره على الأقل .

فما البنفسج ؟ لا نملك إلا أن نسأل . ولا يبخل علينا الشاعر ؛ أبداً ، بالإجابة .

هل أقول إن البنفسج عنده هو تسمية أخرى لما أسماه الشاعر فى دورته الأولى « نجلاء . . أميرة شط الخرافة » ؟ هل هو هذا العنصر الكونى الذى يتخذ صيغةً أنثوية ؟ هل هو أقرب ما يكون إلى الجوهر الحالّ فى العرض ؟ وهل الخبرة الشعرية هنا هى نفسها خبرته القديمة ، عشق صوفى حلولىّ ، ووجد بالبحث عن وجه الحقيقة عبر مظاهرها الكونية ، أو بنصّ كلام الشاعر :

« القمحُ المشب الدوح المرج الزيتون الماء
ويْ ! لكأن الكون ــ اللون تبرّجْ
فالمد الأزرق بالأحمر ثم توهّجْ
صار بنفسجْ »

بل يكاد يكون هذا التأويل ساطعاً ، مفصحاً عنه أبين ما يكون الإفصاح ، فهذه « استسلامة الخالد للبائد/واستلهامة الغائب للشاهد/واستعصامة الذاهب بالعائد/واستجمامة الكثرة فى الواحد » .

أيكون البنفسج ، إذن هو تجلى المطلق فى النسبىّ ، فلا المطلق قد عاد مطلقاً بحتاً ، ولا النسبى مجرد عرض زائل ؟ أهذا جوهر الخبرة أو على الأقل ــ أحد جواهرها ؟

فلننظر مرة أخرى إلى انشقاق هذا الجوهر على ذاته ، إلى ثنائيته وازدواجيته اللتين لا مفر منها ؛ الخالد والبائد ؛ الغائب والشاهد ؛ الذاهب والعائد فضلا عن الطيوف والحروف ؛ أزل النار وأبد النور (هذه نجلاء ذاهبة وعائدة بلا وهن) ؛ ثم الدليل الصمت والحادى الصوت ؛ الحقل والغابة ، السنبلة الاستثناء والوردة القانون ؛ عنصر الماء وعنصر الضوء ؛ الخُلد والزمن الفرد ؛ وهكذا وهكذا تضرب الثنائية والانشقاق فى نسيج القصيدة كلها من غير انتهاء ؛ أو تقريباً من غير انتهاء .

وهنا ، مرةً أخرى ، لا تنفصل هذه الخبرة عن سِمَتها الأساسية ؛ إنه عبر هذا الانشقاق يطوف السعى ــ الحلم نحو التجاوز والتعالى . ما زال الفرق قائماً وأساسيا بين الكينونة التى هى البنفسج ، واللون الذى هو ما وراء البنفسج .

وما وراء البنفسج يقع ، بالضرورة ، فيما وراء الزمن :

« فتهيأتُ وصرتُ تنبأتُ ، بأن الحزن زوالاً سيزولُ
وأنى سأؤولُ إلى فرح معلوم
فى صبح معلوم/من يوم معلوم/من أسبوع معلومٍ
من شهر معلومٍ/فى عام لا معلوم »

العام اللامعلوم الذى ينفى كل معلومية التحديد الزمنى ، طبعاً ، ويلقى بالتجربة كلها فيما وراء تخوم الزمن .

هذا التجاوز ــ التعالى هو الذى يقول عنه البيت ــ المفتاح :
« قلت الوردة حادثة ، قالت لكنّ العطر قديم » .

***

ومرة أخرى ، كذلك ، نجد هنا شفرة الحروف ؛ ولعلها هنا أقل استعجاماً واستغلاقاً عنها فى « نجلاء » ؛ فهذه القصيدة حقاً ، هى « غاية الكلام فى الغرام ، تلك آية الختام » .

وبدلاً عن السين والهاء واللام والواو ، التى ربما كانت فى « نجلاء » تتصل اتصالا مباشرا بشكل القصيدة وحده ، لأنها تومىء إلى تكرار محدد فى جرْس الكلمات ، من أمثال اللوغوس والناموس والناقوس وغيرها ، فلعل فى ابتعاث الحروف هنا قيمة أخرى أعمق ، تتصل بالدلالة الكامنة (وحدها ، وبمطلقها) فى الحرف ، على غرار ممارسات الصوفية القدامى من أمثال ابن عربى ؛ إذ يعطون للحرف قيمةً دلالية بل ميتافيزيقية مطلقة ، تستمد كثافتها من الخطّ والجرس بالقدر نفسه الذى تستمده من موقعها فى الوحْى ، وفى رصيد تراث الأمة كله .

ولننظر سريعا فى حروف هذه القصيدة المنصوص عليها ؛ وسوف نجد أنها الياء ، والجيم ، والنون ، والحاء ، وقد جاءت كما يلى :

١ - أسلمنى الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الياء . . .
٢ - وتحصنت بإقليم الجيم . .
٣ - وتوسلت بزيتون النون . .
٤ - كانت تتبتل فى محراب الحاء . .
٥ - ولاتبغِ الآن لجمهرة الطير بشكل الياء ومضمون النون . .
٦ - ثم : وتوغلت فأرجعنى الحرف إلى الطيف فعدت لآلاء الياء . .

الياء التى تتكرر الرحلة منها إليها ؛ أهى الغاية ، والمنتهى ، وآخر الحروف الذى هو فى الآن نفسه أول الطيوف ؟

أو ليست الجيم هى حصن الجلاميد والجنادل الجوامد الجاسية ، وهى أقليم الجفاء والجدب والجمود ؟

أما النون فهى النواة ، سر الخصب والنماء ، والزيتونة المباركة ، والحاء ــ فى هذا المعجم على الأقل ــ هى محراب التحنف ، وهو عندهم التعبُّد وحرزه الحريز .

أريد أن أعتذر عن انتزاع فلذ الشعر عن عضويتها الحميمة ، فإذا ذهب بى مسعاى للتأويل هذا المذهب الصعب على نفسى ، فإنما ذلك مسعى نحو استكناه أسرار القصيد ، ولكنه ، بداهةً لا يحل محله ولو من بعيد ؛ وسوف يظل السر ، دائماً ، مستعصياً على النقل إلى وسيط آخر غير الشعر نفسه .

وإذا كنت قد أخذت على الشاعر إسرافه فى الانسياق وراء سحر الجرس الموسيقى ، فى فسيفسائياته ، فإننى هنا ، من البداية ، أسلِّم سعيدا بمدى الانسجام والاتساق بين الحرف وما وراء الحرف ، بل بمدى التداغم والانصهار والتوقد . ومهما الزم الشاعر نفسه هنا بما لا يلزم ، فهو هنا فى « مهرجان التراتيل والسجع العربى » كما يقول فى قصيدة محورية له . انظر إلى أمثلة فى الطباق الناقص (الذى لا تكاد تحس فيه نقصا) :

« فتمثلتُ وقلتُ ألا :
ما كل حبيب أمسك بعد استرسال
سال
وتساءلت : لمن أشكو فى حِلّى أو ترحالى
حالى ؟»

أو :

« وهتفت : تعالى . . إنْ إلىَّ الأيلولة
بل ولعلك كنت المجعولة لى
فأقيمى عرس الحس
أديمى مس الأنس
أجابت : أنْ رُبَّ أديم »
« وهلَّلْت . . فيالى من غِرٍّ صدَّقتُ خيالى
بالى »

أو :

« وتعللت وقلت ألا
ما كل حبيب قصَّر عن رد مقالٍ
قالٍ »

أو :

« قلتُ : دعيني
إن أنا إلا نغمٌ متفانٍ
يصدر عن طير فانٍ
يخطر فى أفنانٍ »

أو :

« وتماثلتُ وقلت : ألا
كل بعيدٍ ينعكس على مرآةٍ
آتٍ
وتفاءلتُ وقلتُ : سأغرق فى نهر ملذاتى
ذاتى »

* * *

أما « ميتافيزيقا البنفسج » ، المفصلة الثانية من ثنائية البنفسج ، فهى وإن كانت فى ظنى ــ تعليقاً على القصيدة الأولى ، وشرحاً لمتنها ، فلها ــ مع ذلك ــ قيمتها القائمة برأسها . وإذا حاولنا أن نستخلص من هذه القصيدة ، ما البنفسج ، عرفنا أولاً أنه « عنصر أول » ، و « ماضٍ ومستقبل » ، و « جيش من الشوق مستبسل » ، وأنه « فاعل ومفعول ومستفعل » ، كما عرفنا : أن البنفسج شك وحق وجبل المعرفة ؛ وهو حبٌ وشيمة قيمة وحضور متوَّج ؛ وهو منتشر فى دم الكون ونار الصحارى ونور الخيام ، وبسمةٌ لا ابتسام ؛ وأنه إليه يُنتمى ، ويستطيع النفاذ إلى أى حدس ويهل على كل نفس . وليس إلا البنفسج يمكنه الغوص خلف المعانى ؛ لأنه برهان نفى ، وعنوان وعى ، وإعلان رأى ، وتأسيس منهج ، ثم إنه قاتل وقتيل ، وفى ملكوته تتوازى المثات الفئات وقد تهبط الطبقات وترقى ويقاتل بعضها بعضاً لتبقى ، وأنه شك يقينٌ محكٌ ومبتدأ وختام ومسك . ولحسن الحظ فإن استخدام المصطلح الفلسفى هنا ، جاء فى العناوين الفرعية للقصيدة ، وليس مما يدخل فى قلب القصيدة ، وليس مقحماً على نسيجها ، كما ربما كان كذلك فى مواقع من قصيدة نجلاء .

* * *

أريد فقط أن أعقد مقارنةً سريعة بين هذا « الكمال » التقنى المنفعل الموزون فى ثنائية القصيدة البنفسجية وميتافيزيقا البنفسج (والبنفسجيات كلها بعامة) ، من ناحية ، والتدفق والمَوران والعُرَام الفنى ــ على ما قد يبدو على طوفانه من شوائب ــ فى قصائد نجلاء .

ولا أخفى على القارىء ، أنه على مهابتى للكمال وإجلالى له ، فإنما أصغو بإيثارى وحبى للكثافة المحتشدة . هل أقول ، مرة أخرى ، إن « الكمال » أو مقاربته تصدُّنى ، لأن النقص (مادام فى مسعى الكمال) هو الإنسانى ؟ وكأن فى « الكمال » أو مقاربته نوعاً من التجرد والصرامة ، أَحَبُّ إلىَّ منها شروخُ القلب والروح والجسد ، أو ــ على الأصح ــ جروحُها . لكن ذلك ــ فى نهاية الأمر ــ اختيار ؛ وما من شك فى أن اكتمال التقنية هو مسوغ أساسى للفن ، غير أنه ــ أعود فأقول ــ وكأنما يُغلقه ويحكم رتاجه ويفضى فيه القضاء الأخير . لم لا يترك لى ثغرةً من قصورٍ هى مرآةُ قصورى الإنسانى ، الذى مهما عرفته فإننى لا أسلِّم به ولا أسلِّم له أبداً ؟ أى أننى ــ بعبارة أوضح ــ أوثر قصائد نجلاء ، مرة أخرى ، على غيرها من أعمال حسن طلب ، لأنها ليست كاملة ، ولأنها على طريق جلجثة الكمال .

يبقى أن فى لغة الفلكين من القصائد كثافةً محتشدةً ، وأن اللغة ــ الحاجز ، بكثافتها نفسها ، هى اللغة الكشف ، وهو كشفٌ يتجددٌ ويتسع أفقه ويعمق غوره كل مرة ، فى حين تكاد اللغة فى قصائد الفسيفساء تكون شفافة ، ليس وراء زجاجها اللامع الصقيل كثير شىء . فإذا كانت قصيدة البنفسج الثنائية تبرجاً ، أو فلنقل تبوُّجاً وإضاءةً وإشراقاً ، فإن قصائد الفسيفساء ليست أكثر من بَهْرَج .

على أن دورة قصائد البنفسج ليست أحادية الاتجاه ، فى نهاية الأمر .

فلنقل إن الفعل يستدعى رد الفعل ، أو إن المد يعقبه جزر ، أو إن البناء الموسيقى يتضمن حركتين متراوحتين من الصعود والهبوط .

أو فلنتذكر بيته الأول من « نجلاء الحلم والحقيقة » : « فاجأتنى خيول الغرام انفلقتُ إلى ساحلين » ؛ فهذا الشاعر دائماً غريق بين ضفتين ، يحلم بالضفة الواحدة .

والضفتان ، هنا ، هما البنفسج وضد البنفسج .

ففى دورة القصائد البنفسجية (سيرة البنفسج) ، نجد « بنفسجة للوطن » (١٩٨١) ، و « فى عروبة البنفسج » (١٩٨٢) ، و « ضد البنفسج » (١٩٨٣) ، و « البنفسجة الخشون » (١٩٨٢) ، و « بنفسجة الختام » (١٩٨٣) ؛ وهى كلها مما يمكن أن ينتظم فى سلك قصائد الغضب على البنفسج ، أو ــ باختصار ــ هى قصائد الغضب .

والغضب هنا هو غضب للوطن وعليه ؛ غضب للعروبة وعليها ، غضب للجماعة وعليها ، كما أنه بنفس القدر غضب للذات وعليها .

« بنفسجة للوطن » ليست إلا رُقية للوطن وعليه أيضاً :

« تشبهين الوطن / حين تزهر فى اسميكما وردة من دمى / وردةٌ سُدَّةٌ / وقصيد رصيد / فلا تندمى / يابنفسجتى المُبتلاة / إن ميعادنا لم يحن . . بلدة هجدة عدة / وردة لردة سدة / سجدة مُدة / شدة ، حدة / صهدة رعدة رعدتان / . . الأمانَ الأمان » .

فإذا كانت الرقية ، كما نعرف ، هى السعى إلى السيطرة على الكون بالكلمات ، إلى تغيير مجرى الأحداث بالألفاظ ، فها هنا ، كما نرى ، استنجادٌ بها .

فانظر الغضب يتصاعد فى « فى عروبة البنفسج » قليلاً قليلاً ،

حين يقول الشاعر :

« ولذلك لا يستطيع البنفسج أن يَشْمَئِلَّ
ولا أن يستهلَّ
ويركبَ دبابة ليحرر سيناء والقدسَ
يصمدَ صوبَ الجليل .
البنفسج لا يدّعى ذلك الشرفَ الممكنَ/المستحيل .
هل بوسع البنفسج
أن يكون البديل
فى زمان التبرُّخ
والسكوت الذليل ؟ ! »

ثم انظر الغضب كيف يؤوب إلى حزن الفجيعة والفقدان فى « بنفسجة الختام » :

« لم يبقَ من دمعٍ سوف نذرفُه
ياطللاً لا نكاد نعرفه
مشتْ يد الموت فى مرابعه
وأسلَمَتْه للسيل يجرفُه
وخلّفَ الدهرُ فيه آيته
حسبكَ من دهرٍ ما يخلّفهُ »

وهى فقرة تأتى تحت عنوان « هُمْ » .

ثم انظر الغضب كيف يبلغ ذروته فى « ضد البنفسج » حتى لينكر الشاعر على البنفسج كلَّ رواء ، ويخلع عنه كل قيمة ، وينحى عليه بكل سوأةٍ وعورةٍ :

« القلبُ معتمٌ ، وأنتَ لا تضىء
والليلُ ليل توأمٌ
وكل شىء ذاهبٌ وأنت لا تجىء
وسالفُ الفساد والكساد والموت البطىء
فإليكَ ـــ وَيْكَ عنى ،
أيها البنفسجُ الردىء » .

و :

« زمِّلونى زملونى باخاصِّق الأقربين ، واخشعوا مليّا مليّا فى حضرة البنفسج اللعين ، ثم اتركونى كى أواجه الأنَّة بالأنَّة ، حتى إن أننتُ فاكتمل عليكم أنينى وانضبطتْ أنّاتى ، فدعونى كى أرمز لـلألم بقلبى ، وللحزن بسحنتى ، وللخراب بذاتى ، حتى إنْ رمزتُ فاكتملتْ عليكم رموزى ، وانضبطتْ مرموزاتى ، فذرونى كى أسمِّى الحبَّ سراباً ، والوطنَ يباباً ، والحضورَ غياباً » .

ومن الشائق ، حقاً ، أن نجد الشاعر فى قمة هذا الغضب والتجريح للذات لا ينسى أن ينسج أحابيله اللغوية ، كأنما هو بسحر اللغة فقط يريد أن يستنقذ شعره ، فيها ، من مصيدة الكلام المباشر التقريرى ، ويكسبه البعدَ الجمالىَّ (هل هو هنا ، فقط ، بُعد زخرفى ؟) الضرورىَّ للشعر :

« شبّهتُكِ بالدول العربية
وهتفتُ : أأيتها الدولُ
فى الليل الحالك من أوحى لكِ
أن تدعى أحوالَكِ تفسد حالَكِ ؟
مالكِ طيشُكِ طالَ . . وعرشُكِ مالَ
وجيشُكِ ليس يقاتل . . بل يقتتِلُ
ولغير سويدائكِ سهمُكِ لا يصلُ
[illegible] كانت أقوالُكِ أقوى لَكِ
أو أعد أُلكِ أحمى لكِ
فلبيرأ منكِ الآتون ويلعنْكِ الأوّلُ » .

على أن ضد البنفسج تنتهى بفقرة ملتبسة ، كأنما يعيد فيها الشاعر للبنفسج قيمته الأولية ، على خفاء ، وكأنما يقول لنا إن هناك ، فى النهاية ، بنفسجتين ، إحداهما خشون ، والأخرى هى الأولى ، السر ، البهجة ، والحب ، والكون الأصيل .

أما قصائد الزبرجد الثلاث فهى أيضا من قصائد الغضب . ولم آتِ بشىء من عندى ؛ فهو يسمى إحداها ، صراحة ، « زبرجدة الغضب » (المنشورة فى العدد الثالث عشر من مجلة « إضاءة ٧٧ » ، ديسمبر ١٩٨٥) ؛ وهو غضبٌ عاصفٌ لا يُبقى ولا يذر ، ولا مفر عندئذ من أن يجلجل بكلمات الإدانة القاصمة للظهور ، صريحةً ومباشرة وفجة ، دون تزويق ولا سعى للجمال على أى نحو كان ، كأنها دقات النذير . هل نغفر للشاعر هنا أنه تحت ضغط الغضب وقسوة وطأته قد تخلّى عن الشعر ؟ بل قد تخلى حتى عن سلامة النظر (الفكرى) إلى الأشياء ، وسوّى الأرض عاليها وسافلها ، وجعل العرب كلهم سواء ، وإن كان فى النهاية لم يَتخَلَّ عن أمل مخايلٍ بعيد ، فكأنه بذلك أعاد الأمور إلى نصابها .

* * *

فى سياق قصائد الغضب سوف أضع الدورة الرابعة من شعر حسن طلب ، وهى دورة « النيليات » .

ظهرت « فى البدء كان النيل » فى العدد الثانى من مجلة « إضاءة ٧٧ » ديسمبر ١٩٧٧ ، ثم جاءت « نيلية مزدوجة » ، مايو ١٩٨٣ ، « ونيل السبعينات يتحدث عن نفسه » فى العدد الثانى عشر من « إضاءة ٧٧ » ، فبراير ١٩٨٥ .

« فى البدء كان النيل » قصيدة تنتمى ، فى حسى ، إلى مرحلة الكثافة والغرامة ، والتدفق بالصور ، وجَيَشان النغَم ، واحتشاد المادة الشعرية . أما المزدوجة والسبعينات فانتماؤهما إلى مرحلة الغضب ، لكن الشعر هنا لم يتخيل عن الشاعر فى نهاية الأمر .

« فى البدء كان النيل » قصيدة من فرائد هذا الشاعر ، ومن فرائد الشعر العربى الحداثىّ كله ، فى تقديرى . وهى ليست بالقصيدة التى يمكن فضها ، وستظل تحتفظ بأسرارها مهما تأوّلها المتأوّلون . وهى على أنها تتخذ أسلوب النجوى بين الشاعر وهاته الجميلات الخميلات اللاتى يوحين إلينا ، فى رفقتهن معاً ، وفى أنثويتهن الجماعية ، بأنهن ـــ على نحو ما ـــ رامزاتٌ إلى جماعة معانى الوطن والأرض والحقيقة والمرأة ، وأنهن تسميةٌ أخرى ، ولكنها أكثر حميمية ، وأكثر جسدانية ، وأعمق حسية ـــ تسمية أخرى لنجلاء أو للبنفسج ، فى

معجم هذا الشاعر . أما النيل فهو يوحى إلينا بأنه العنصر الذكورى ، أو الأقنوم الذكورى من هذا الجوهر نفسه ، جوهر الأرض الوطن الحقيقة الذكر ، كما أن الشاعر يتوحّد بهذا النيل الغنىّ العريق الذى له حضور أسطورة قائمة لا يحول نفاذها ، ولا يشحب حضورها ــ يتوحد به على الأقل فى جانب منه .

« النيل أقنوم الأزل
فى البدء كان وفى الختام يكون
إن النيل نيل خالص كدمى
حقيقى كأحلام الصبايا ، أوحدىّ كالعشيقة .
وهو حدُّ دمى الصميم ــ دمى الحميم المختزن » .

أما النجوى بين شقى هذا الجوهر الواحد (فمازلنا نعرف أن كون الشاعر إنما هو دائماً شِقّان ، وتِمّان ، وشَطّان ، وهكذا بلا نهاية لثنائيته) ــ النجوى بين هذين الشقين تدور ، بموسيقاها البالغة غاية الرُّهف ، تحت ضغط المحنة مع ذلك ، تحت ضغط السؤال المستمر ؛ تحت ضغط حزنٍ شفّافٍ ضاربٍ فى شغاف الشعر بما يكاد يُشفى على اليأس وإن كان لا يبلغه .

موسيقى هذه القصيدة كاملة ، فى تنوّع إيقاعها وضبطه فى الوقت نفسه ؛ فى اتساقها المذهل مع ما تقوله ، فى عراقتها وحداثتها معاً .

وليس الحديث عن معجم حسن طلب مما تستدعيه هذه القصيدة أكثر من غيرها عنده ؛ فلهذا المعجم ــ على مستوى اللغة فحسب ــ خصائص متميزة معروفة . هذا الشاعر لا يتردد ــ ومعه كل الحق ، وأنا معه ــ فى ابتعاث ما قد يُسمى أحياناً بالمهجور أو الحوشىّ ، من أغوار أزمان العربية السحيقة . وهو يزاوج ــ فى توفيق عظيم (فى معظم الأحيان) ــ بين هذا المهجور والمستحدث . وإذا نحن نعرف ــ كأنما كنا قد أنسينا ــ أن فى هذه العربية من القوى والعناقات الحاشدة مالا نكاد نعرف كيف نمس حوافه ، دعك من أن نفتحر شحناته ، فسوف ندرك مسعى حسن طلب الخطِر ، المغامر فى هذه الطريق الشائكة ؛ فمن الذى يجرؤ الآن على ابتعاث كلمات مثل الدأماء أو الفِرِنْد أو اللأواء أو صهباء قرقف ، أو يعافير أو قَرْم ، أو النُّجار ، وهكذا وهكذا ؟ ولكننى مع حسن طلب حتى النهاية ؛ معه حتى لو جاء لنا ببيت قديم ينتهى بـ « الشعشعانات الهراجيب » ! معه فى أنه أثبت نهائياً أنه ليس عند الشاعر من لفظ مهجور ، وأنه بقوة الفن ما أجمل أن يكون لعازر هناك على تمام الأهبة أن يقوم حياً ، متدفقاً بالحياة ، من بين الأموات ، بمجرد أن تلمسه يد الفن الإعجازية .

وبالمناسبة ، فهذا شاعر ــ مهما كان من غنى معجمه الشعرى وكثافته ــ حريص على أن يُضيّق من رقعة هذا المعجم ، لكى يعمقه ، لا أن يوسّعه حتى لا يميّعه ، بمعنى أننا لا نكاد نقع ، بل نحن لا نقع حقاً ، على أية إشارة إلى الرصيد الذى طالما ابتذل حتى انتهك انتهاكاً ، من الأساطير اليونانية أو الفرعونية أو العربية ، فلا سيزيف هناك ولا حوريس ولا عنترة ، ولا شىء من هذا القبيل كله . قد يكون فى هذا الاختيار إفقار ، لا أدرى ، لكنى أوثر هذا الزهد ، أياً كان ، على استخدام عُمْلةٍ حائلة أصبحت لا رصيد لها من فرط تداولها . لا أعنى بالطبع أن المتْح من ينابيع الأساطير الذى لا ينفد قد عاد لا جدوى فيه ، بل قد أعنى العكس ، تماماً ، ولكنى أحترم الاحترام كله اختيار هذا الشاعر وإن كنت آسفُ له . وليس معنى هذا أن الشاعر قد أحجم أيضاً عن الاغتراف من ثرّ التراث ، وبخاصة التراث العربى ؛ على العكس تماماً ؛ لكنه يحوّل التراث العام إلى تراثه الخاص ؛ فما من سبيل أخرى فى هذا السياق . انظر مثلاً قصيدته المحورية « محاولة فى تأويل عينى حبيبتى » :

« قاصدُ سُدَّةَ عينيكِ ، وأنصتُ :
مهرجانٌ من تراتيلَ . . وسجعٌ عربىٌّ
وجماهيرُ تهلّل
وحواريون فيهم . . ونبيّون يقولون وقومْ
قاصداً كنتُ . . وأنظرُ :
ديدبانٌ ومحفّاتٌ وإيوانٌ وبابٌ ملكىٌّ
وحصانان ، وحوذيان تركيان بالباب ،
وقوسان وسهمْ
قاصداً كنت ــ ومازلتُ ــ وألمس :
طيلسانٌ فيه وشْىٌ ، ودِمَقْسٌ موصلىٌّ
وتصاويرُ ونقشٌ بابلىٌّ
صيغ فى هيئة جندىٍّ كمِىٍّ
وحَريمٍ تستحِمْ »

وأيضاً :

« آخذاً كنتُ . . وأكتب :
سيسبانٌ فرعونىٌّ ، وغيدٌ يتهادَيْنَ
وولدان ينادون : تعالين إلينا
ومواعيدُ هوىً تمت . .
وأخرى ستتمّ
آخذاً كنت ــ ومازلت ــ وأرسم :
كهرمانٌ وقوارير وراووقٌ وأضغاث من الدُّفلى
وماء كهربائىٌّ ، وسيفان يمانيان ظلاّ لم يُسَلاّ
وعناقيدُ ضياءٍ تتراءى . .
خلف غيمْ »

فهذه ليست ألفاظاً ترص ، بل هى قيم تحيا .

* * *

لم يبق لى إلا أن أشير إلى ثنائية « مواقف أبى على » ؛ وهى ثنائية لا انفصال لأحد جزئيها عن الآخر ، فى ظنى . وفى ظنى أن لها ، بالضرورة ، بقية .

وليست صيغة المواقف ــ هنا ــ بمبهمة جداً ؛ فهى صيغة قد لجأ إليها كثيرون من الشعراء المحدثين ، متأثرين ــ كما هو معروف ــ بمواقف النفّرى ومخاطباته التى كانت لها فعالية أساسية فى الشعر الحداثى المصرى ، إنما المهم طبعاً هو توظيفها . والحوار الذى يدور بين كائن علوىّ وكائن يصبو إلى أن يكون علوياً ، (ومن ثم يتحقق له على الفور جانب من العُلوية) يأتى فى سياقه الصحيح .

غير أننا هنا نشهدُ حقاً ختام دراما البنفسج ، بعد أن شهدنا تطورها بين المد والجزر . ونحن هنا بإزاء تسمية جديدة للعنصر نفسه الذى عرفناه باسم نجلاء ، أو خميلات النيل ، أو البنفسج ، نجده هنا

باسم السوسن ؛ فهل ذلك حق يُنقّيه الشاعر ويُخلّصه ويطهّره من الأوشاب التى علقت ، ولن تمحى ، باسم البنفسج ؟

أظن أن الشطر الأول من ثنائية المواقف هو موقف صوفى مرة أخرى ، لعل جوهره هو تجاوز العرضىّ الزائل إلى مطلق الحقيقة الكونية ، وأن الشطر الثانى هو الموقف نفسه ولكن المطلق فيه هو الحق الخُلقى المرتبط بهمّ الوطن ؛ الأمانة الكاملة بإزاء محنة الوطن . وما من شك عندى فى أن كل شطرٍ منهما يكمل الشطر الآخر ويرفده ويثريه .

ونحن قد عرفنا مفردة الشذى من قبل ، فى دورة البنفسج ، وأوّلناها بأنها التجاوز والتعالى عن الفانى المتبرّج إلى القائم الماثل ؛ إلى الجوهر الباقى . ويأتى « موقف الشذى » . (نشرت فى « الدوحة » ، مارس ١٩٨٣) ، مصداقاً لهذا التأويل . انظر إلى هذا المقطع :

« وقال لى :
قِفْ تتلقَ حكمة الشّذى
وقال آية
فانطلقتْ سبعةُ أحبابٍ شبابِ
وانسدلتْ مِن دونهم سبعةُ أحجابٍ عجابِ
وحينما جزتُ إليهم الحجُبْ
عدتُ ولم أجد سوى سبعة أثوابِ
وقلبٍ مذابِ
فمزج الأثواب والقلبَ المذابَ ، قال لى :
العشقُ هكذا »

وليس غريباً فى النهاية أن ينتهى هذا الموقف بحكمة الخبرة وجُمّاع التجربة ؛ فهذا الشاعر من عقائده الثابتة أن الهوى المباشرَ ، والحدسَ المعرفىَّ ، أعمقُ وأصدقُ وأحقُّ من اللقانة العقلية المتدبرة ، على الرغم من عقلانية الصياغات عنده ، وقلة انصياعه لجماح الهوى وعرامة العشق البدائى .

أما الشطر الثانى من المواقف ، « موقف : يرقى » المنشورة فى « الدوحة » ديسمبر ١٩٨٣ ، فهو واضحٌ فى غنى عن أى تأويل ، أريد فقط أن أشير إلى احتمالٍ قام فى ذهنى على الفور وأنا أقرأ هذه القصيدة ، عندما يفرض السوسن على الشاعر ، فى رحلته التى تشبه رحلة أبى العلاء ودانتى ، بل رحلة المعراج ، الأ ينطقَ حرفاً ، ويعصيه الشاعر ، برغمه ، مرةً ومرتين وثلاثاً ، وينجو مع ذلك من مصير أورفيوس الشقىّ . بل يخلص إلى منطقةٍ مضيئةٍ بسطوع التفاؤل والاستبشار ، ويخلص إلى حكمةٍ مأثورة تذكرنا بتراث الشعر العربى العريق ، مهما كانت فى صيغتها محدثة وبريئة .

تنبهتُ ، وأنا أكتب هذه الجملةَ الأخيرة ، أن هذا هو فى النهاية سرُّ إشكال حسن طلب ، وسر إبداعه .

إن سرَّه ، بكلمة واحدة ، إذا أمكن ، هو حداثية التراث .

كيف يمكن أن يصبح التراث ، بعد تمثّله تماماً ، قيمةً حيّةً ، وليس محاكاة ، ولا سيراً فى دروب مطروقة ، بل ضرباً فى مناطق جديدة من الوعى والحساسية . وليس التراث هنا هو مجرد ذُخر اللغة ، ولا دهشة الخبرة الصوفية المعيشة المتجددة لأنها أبداً جديدة لا تَخْلَق ، هو ذلك ، وغيره ، كما أنه بصرٌ بإنجازات المقامات واللزوميات ، ولكنه ـ عدا ذلك كله ـ استلهام أساسيٌ ـ يكاد يكون حسياً ـ لروح تراث هذه الثقافة كلها ، مستوعَبةً ومفطرة ومتشرَّبة فى الثقافة المعاصرة . ومن هنا تأتى حداثيتها الأصيلة ؛ لأنها غير مُنْبَتّة ، والمبدعة ؛ لأنها ليست محاكاةً من السطح . هى أيضاً « استلهامة الغائب للشاهد » . على أن روح التراث ليست ولا يمكن أن تكون غائبة ؛ وهى « استعصامة الذاهب بالعائد » ، حيث لا ذهاب ولا عودة ، حقاً ، بل سِرٌّ من أسرار هذا الشعر المتجدّد الجميل .

الرؤى المقنعة :
نحو منهج بنيوى
فى دراسة الشعر الجاهلى*

تأليف : كمال أبو ديب

عرض : حسن البنا عز الدين

تصعب مهمة القيام بعرض هذا الكتاب لعدة أسباب : أولا ، لضخامته (حيث تجاوز السبعمائة صفحة) وثانيا ، لزعم صاحبه فى السطر الأول من المقدمة أن بحثه « يتنامى . . . فى سياق مغاير جذريا للسياق الذى تمت فيه دراسات الشعر الجاهلى حتى الآن ، . . إلخ » . وثالثا ، لأن كاتب هذه السطور (وهو متخصص فى دراسة الشعر الجاهلى كذلك) لا يكاد يوافق على كثير من النتائج والأحكام والملاحظات التى طرحها المؤلف على صفحات كتابه الضخم .

وسوف أحاول فى الصفحات القليلة التالية أن أعرض النقاط الأساسية التى أقام عليها المؤلف عمله . ولكن هذا العرض لا يسعى إلى تلخيص الكتاب أو نتائجه بقدر ما سوف يركز على الكشف عن تلك المسائل المختلف عليها بينى وبين المؤلف . ولعلنى أوفق إلى نقل وجهة النظر هذه بصورة علمية كافية لأن توضح ما فى الكتاب من مظاهر « الاستفزاز العلمى » دون أن تطيح بقيمة العمل وقابليته للتنامى فى أى سياق .

١ — أما الملاحظات العامة على هذا الكتاب فتتلخص فى أن الكاتب لا يكاد يعترف بدارسين قبله للشعر الجاهلى سواء من العرب أو المستشرقين . بل إن هذا الزعم بفرادة العمل يصل إلى الجانب النظرى كذلك حيث يؤكد المؤلف على سبقه للمنظرين فى النقد الفرنسى البنيوى فى مجال تحليل الشعر . وهو فى أحيان أخرى ، يشير إلى أنه ، فى هذا الصدد ، لم يتح له الاطلاع على أعمال بعض النقاد فى أثناء القيام بأبحاثه عن الشعر الجاهلى (ص ٩) . وهو يترك فى المقدمة (ص ٧) لغيره من الباحثين مهمة القيام ببيان الاختلاف بين عمله وعمل ليفى ـ شتراوس وإعطاء عمله حقه من المبادرة والريادة . ومع ذلك فهو يأمل (ص ٨) أن يستطيع « فى المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المناهج الجديدة فى دراسة الشعر الجاهلى . . يضم دراسات لعدد من المحاولات المتميزة التى تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة » . إن هذه الجملة الأخيرة للمؤلف تكشف ـ على مدى صفحات كتابه الضخم ـ عن لا شىء سوى إخفاء عدم اطلاعه على الدراسات السابقة والمعاصرة فى مجال الشعر الجاهلى،أو إخفاء عدم رضائه عنها لأنها مختلفة عن دراسته .

١ — ١ ولأعطِ مثالا أو مثالين هنا . يقيم أبو ديب تقسيمه لأنماط القصيدة الجاهلية على فكرة أن هذه القصيدة تتشكل فى نمطين أساسيين : الأول ، نمط متعدد الأبعاد ، ونمط ذو بعد واحد على أساس من كيفية استخدام الزمن . ويشير بعض الباحثين المعاصرين إلى أن هذه التفرقة تُذكِّر بتفرقة المستشرق الألمانى إرش بروينلش (١٨٩٢ ـ ١٩٤٥) ـ وهو أحد أوائل الباحثين الذين حللوا القصائد فى الشعر العربى القديم تحليلا أدبيا ـ تذكر بتفرقته بين « بنية ذات بعدين » وبنية ذات « منظور » (واحد)[1] . ولكن أبا ديب يكاد يتجاهل أية جهود سابقة عليه فى تحليل الشعر الجاهلى ، فى حين يقتضى المنهج العلمى فى البحث مراجعة الدراسات السابقة والمعاصرة وبخاصة تلك المتشابكة مع المنهج المطروح من قبل المؤلف .

١ — ٢ والمثال الثانى ها هنا هو إشارة الكاتب إلى الحاجة إلى دراسة تاريخية لتطور بروز وحدة المديح فى الشعر الجاهلى وذلك لإمكان إعطاء فرضيته عن هذه الوحدة فى بحثه صيغة متماسكة (ص ٥٠٦ ـ ٥٠٧) وفى الهوامش يشير إلى دراسة واحدة تستحق الذكر (وهى فى

---

* كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى البنية والرؤيا . الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية) القاهرة ١٩٨٧ .

الحقيقة دراسة رديئة !) ، ثم يشير فى هامش تال إلى دراسة تاريخية للمرحلة السابقة للإسلام (ص ٧٠٢) متجاهلا دراسة جيدة متصلة بهذه النقطة لريناتا ياكوبى عن « الجزء الخاص بالناقة فى قصيدة المدح » (١٩٨٢) (انظر عرض كاتب هذه السطور لهذه الدراسة فى فصول ، مجلة النقد الأدبى مجلد ٤ العدد الثانى (١٩٨٤) (ص ٢٩٨ ـ ٣٠٠) ولعل تحليل قصيدة للنابغة « يمدح » فيها النعمان يكشف عن تداخل وحدتى الفخر والمديح فى النص الجاهلى الواحد تداخلا معقدا ينبغى الكشف عنه قبل تقرير التوازى بين الوحدتين وتبلور كل منهما فى سياق تاريخى واجتماعى متميز ، على نحو ما يذهب إليه المؤلف[٢] .

٢ ــ والملاحظة التالية تتصل بالقضية الأساسية فى هذا الكتاب . يصرح المؤلف أن هذه القضية « هى بنية القصيدة » (ص ٥٠) والمؤلف ينتهى فى كتابه إلى إنكار أى بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية ويصف الحديث عن مثل هذه البنية بأنه « عبث يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية » (ص ٥٤٩) ، على حين أن البنية المنفية هنا تشير إلى تحديد ابن قتيبة فى نصه المشهور لطريقة الشاعر [الجاهلى افتراضا] فى تشكيل قصيدته على المستوى الرأسى . كذلك تشير إلى تسليم بعض الباحثين المعاصرين بكلام ابن قتيبة فى هذا الصدد . وسوف نتناول تفسير أبى ديب لنص ابن قتيبة فى موضع تال فى هذه المراجعة . ولكننا نريد هنا أن نلفت النظر إلى أن أبا ديب قد وقع فى مأزق إزاء إيمانه بوجود بنية للقصيدة جعلها القضية الأساسية فى كتابه من جهة ، وإزاء الكشف عن بنى متعددة للقصيدة الجاهلية ، من جهة أخرى . فهو يبدأ كتابه فى إعطاء النمط ذى البعدين من القصيدة الجاهلية أهمية خاصة لأنه كائن على مستوى الوجود على شفار السيف التى عاناها الإنسان الجاهلى (ص ٤٨) ، ويعتبر الرؤ يا التى تمثلها القصائد ذات البعدين فى نمطها رؤ يا مركزية . ويتطور بحثه إلى إعطاء أهمية أكبر إلى القصائد ذات البعد الواحد (التى يفرض أن الزمن لا يلعب دورا مهمًا فيها) . إن تجربة الانتماء للقبيلة فى إطار تصور مركزى وجودى داخل بنية طقوسية لا تهمه بقدر ما تهمه تجربة الخروج على هذه الرؤ يا المركزية من خلال رؤ يا الثقافة المضادة فى شعر الصعاليك وشعر البطولة (كما عند عامر بن الطفيل) . إن المؤلف ينقلب ضد القصيدة الجاهلية التى تنبع من « الرؤ يا المركزية » انقلابا مثيرا للدهشة والتساؤ ل ويجعلنا طوال الوقت نشعر كأن ثمة ثأرا بينه وبين المؤسسة الأدبية فى الحكومات الجاهلية (على افتراض وجود مثل هذه المؤسسة ومثل هذه الحكومات) ممثلا فى قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى . إن فكرته الأساسية هنا حول بنية القصيدة (داخل الرؤ يا المركزية نفسها) تتعرض للحرج عندما يتحدث عن تجربة البطولة عند عنترة ضمن الثقافة المركزية (ص ٢٨٤) . إن عنترة يفترض فيه ـ حسب نظرية أبى ديب ـ أن تكون قصيدته مثلا جيدا لإبراز هشاشة القيم الاجتماعية الظاهرة ، ولكن أبا ديب يقول إن النص لا يفصح عن ذلك بجلاء ، ولا يغفر لعنترة أنه منح المأساة الفردية بعدا جماعيا جديدا (فى نهاية القصيدة المعلقة) ووضعها فى إطار الصراعات القبلية . (ص ٢٨٥) .

٣ ــ ويتصل بالنقطة السابقة فكرة المؤلف عن تقاليد الشعر الجاهلى التى يبنى عليها تصوراته لمنهج جديد فى دراسة هذا الشعر . إن فكرته عن الأطلال فكرة مشوشة على الرغم من حرصه طوال الوقت على تأكيد عدم أهميتها وعدم شيوعها على نحو ما هو متصور عند الباحثين الآخرين (الذين لم يسمهم بالمرة) . كذلك فإن فكرته عن الرثاء والهجاء وعلاقتهما بالأطلال تظل فى حاجة إلى شىء من محاولة التبصر والرؤ ية للعلاقات الممكنة بينهما من جهة ، وبينهما وبين التقاليد الأخرى مثل « الطيف والخيال » و « الشيب والشباب » و « الظعن والخليط » وذكر المرأة دون أى من هذه الموضوعات الأساسية فى بداية القصيدة ذات البعدين متعددة الشرائح على حد تعبير المؤلف من جهة أخرى . إنه يصر - بناء على إحصاءات أجراها ـ على أن الأطلال ليست موضوعا شائعاً فى الشعر الجاهلى (برغم أنها تمثل فى رأيه بداية القصيدة الممثلة للرؤ يا الثقافية المركزية) . وهو ـ فى هذا الصدد ـ يفصل الأطلال عن بقية الموضوعات المشار إليها بالرغم من اعترافه بأن هذه الموضوعات التقليدية هى تجلٍ للوظيفة نفسها التى للأطلال ؛ أى وظيفة الزمن التدميرية (انظر ص ٢٥ و ٣٧٣ و ٤٧٤ ، وص ٤٠٣ و ٤٠٧ و ٤٢٢ و ٤٨٩ و ٥٦٧ وأخيرا ص ٦٧٠ ـ ٦٧٨) إنه هنا يكشف عن نوع من الهوى ؛ إذ لا يدرك حقيقة بسيطة مؤداها أن القصيدة الجاهلية قد لا تبدأ بالأطلال أو توردها على الإطلاق ، ولكنها قد تبدأ بالظعائن أو الطيف أو الشيب أو المرأة ، وتحمل البنية نفسها التى لقصيدة الأطلال أو النمط نفسه (متعدد الأبعاد ـ متعدد الشرائح) . وأبو ديب لا يبدو أنه يدخل مثل هذه القصائد فى إحصاءاته التى ساقها ليدلل على ضآلة القصائد التى تبدأ بالأطلال فى مواجهة قصائد البطولة (ذات التيار الواحد غالبا) أو قصائد الصعاليك (ذات التيار ذى البعد الواحد ، والشرائح المتعددة أحيانا) . إن الوصول إلى أية أحكام نهائية أو بناء أية استنتاجات بناء على مثل هذه الإحصاءات فى الشعر الجاهلى لأمر محفوف بالمخاطر : أولا ؛ لأن ثمة شعرا جاهليا كثيرا ما يزال مخطوطا (انظر مثلا يحيى الجبورى ، قصائد جاهلية نادرة ، مؤسسة الرسالة بيروت ط . ١ ، ١٩٨٢ ص ، ١٥ ، حيث يشير إلى سبعة وخمسين شاعرا لهم ٢١٩ قصيدة ومقطوعة ، تبلغ عدد أبياتها (٧٢٦٤) منهم المعروف المشهور وغيرهم فى جزء واحد من « منتهى الطلب » الجزء الأول . وانظر الكتاب نفسه) ؛ وثانيا لأن الثقافة المركزية يفترض فيها أنها ثقافة سائدة ، وبالتالى فإنه يفترض كذلك أن يكون الشعر المعبر عنها والداعى إليها أكثر كميًا من الشعر الذى ينتمى للثقافة المضادة . فلماذا أتعب الدكتور أبو ديب نفسه فى الإصرار على بناء أحكامه على مثل هذه الإحصاءات الناقصة سواء على مستوى المادة الموجودة بالفعل أو على مستوى الفكرة التى ينطلق منها المؤلف نفسه فى تفسير هذه المادة وتوجيهها ؟! وأخيرا فإن دراسة قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى (من منطلق بنيوى كذلك) تكشف عن أهمية هذه القصيدة فى تشكيل وعى الشعراء فى العصر الجاهلى بالعبور الحضارى الذى كان مجتمعهم بصدده من ناحية ، كما تكشف ، من ناحية أخرى عن علاقة قصيدة الأطلال بالرثاء ؛ وهو أمر أنكره أبو ديب بإلحاح غريب على مدى بحثه الطويل[٣] .

٤ ــ يفاجئنا المؤلف من حين إلى آخر ـ على صفحات كتابه ـ بطرح قضايا عامة قد تقلب موازين الدراسة للشعر الجاهلى ، ولكنه يطرح هذه القضايا العامة من داخل ملاحظات جزئية تتراءت له بشكل مفاجىء ـ على ما يبدو ـ فى أثناء بحثه فى الشعر الجاهلى . ولقد لاحظ بعض الباحثين المصريين امتداد هذه الظاهرة السلبية إلى أبحاث بنيوية فى الشعر العربى القديم تأثرا بالدكتور أبى ديب على وجه الخصوص .

ولنعطِ مثالاً هنا من كلام المؤلف (ص ٣٢٦) عن غياب زمن الطفولة من الشعر الجاهلي . وعلى الرغم من أن المؤلف يرى أن « هذه الظاهرة من التعقيد بحيث إنني لن أغامر بمحاولة تقديم تفسير لها » ، فإنه يستدرك بقوله إنها ، « دون شك ، تستحق الاكتناه والبحث . وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهلي » . وخطورة هذه الملاحظة تأتي من أن المؤلف قد وضعها في مقابل استخدام فكرة الزمن في الشعر الحديث (شعر سان جون بيرس مثلا) وفي الرواية الحديثة (مارسيل بروست على التحديد) « حيث تحتل الطفولة حيزا بارزا من تجسيد هاجس الزمنية » بعد حوالي ثلاثمائة صفحة يعود المؤلف إلى الملاحظة نفسها (ص ٦١٢) ولكنه ـ في سياق كلامه هنا عن الزمن في القصيدة كذلك ـ يؤكد على أهمية المقارنة التي أجراها في مقالة له بين النص الجاهلي بوصفه « بحثا عن الزمن الضائع » ورحلة في الذاكرة تمثل ابتعاثا لقوى الحيوية المضادة للحظة الحاضرة وبين عمل روائي كبير كمارسيل بروست الذي كتب روايته « البحث عن الزمن الضائع » متمحورة حول المحور ذاته تماما (التأكيد من عندي) .

فأنت ترى أن المؤلف قابل أولا بين الكتابة الحديثة (شعر ونثرا) والشعر الجاهلي من حيث عدم بروز زمن الطفولة في الشعر الجاهلي ، ثم ثانيا ـ في صدد دفاعه عن استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام ، وأنها سابقة للنص الحديث في هذا الصدد وبخاصة فيما يتصل باستخدام الزمن في الرواية الحديثة . وعلى الرغم من التناقض في استخدام المعلومة نفسها في سياق واحد تقريبا ، فإن المؤلف يبني على ملاحظته في الموضعين النتيجة نفسها وهي أنها « ينبغي أن تغير كثيرا من تصوراتنا النقدية ، وأن تفرض علينا إعادة النظر في العديد مما نعتبره بديهياً منها » (والهامش هنا يحيل إلى دراسة لجيرار جينيت للزمن في الرواية ؟!) ص ٧٠٥ . والمؤلف يعود إلى التأكيد على هذه النقطة مرة أخرى في كتابه (ص ٦٤١ ـ ٦٤٢) ولكن باختلاف بسيط هو أنه يمتد بنتيجة ملاحظته إلى أن الربط بين زمن النص الطللي وبين الكتابة الروائية الحديثة بشكل خاص في مرحلة تاريخية معينة ينبغي أن يؤدي ـ بوصفه اكتشافا من المؤلف ، على حد تعبيره ، « إلى إعادة النظر في هذه المقولة وفي معرفتنا بتاريخ الأدب من جهة ، وبالرواية الحديثة والتراث الإنساني القديم من جهة أخرى . . . لا على تصورنا للنص الجاهلي فقط بل للنص الأدبي بشكل عام » .

كيف يمكن أن تتسق هذه الأهمية المعطاة لزمن النص الجاهلي الطللي في هذه المواضع مع الثورة على هذا النص وتقليص حجمه وأهميته ـ حتى بوصفه مركزا للرؤ يا الثقافية في الشعر الجاهلي لحساب نصوص الثقافة المضادة في شعر الصعاليك ـ من قبل المؤلف ؟! لعل هذه النقطة تتضح بعد قليل عند الكشف عن مزيد من التناقضات في عمل المؤلف . ولكنني أجدني مضطرا مرة أرى إلى الإشارة إلى بحثي المشار إليه (وهو خطوة أولى تفيد من كل ما سبقها من خطوات) . في هذا العمل كان لابد ـ انطلاقا من الغرض الأساسي الذي قامت عليه الأطروحة ـ من وضع القصيدة الجاهلية (ممثلة في النص الطللي) بوصفها قائمة على تقليد شفاهي في مقابل النصوص الحديثة (الشعر بخاصة) بل والنقد الحديث كذلك بوصفهما متأصلين في ثقافة كتابية . وكانت الأطروحة تذهب إلى أن النص الجاهلي الطللي يمضي نحو التمثل الكتابي للحياة في حين يعاني النص المعاصر من التضخم الكتابي للذات ـ إن صح هذا التعبير . فحركة كل نص تمضي في الاتجاه المعكسي لحركة الآخر . ولكن كلا منهما يطلب ما عند الآخر وإن اختلفت نقطة الانطلاق في الحالين . ولهذا تنتفي المطابقة التي يثيرها المؤلف بين الموقفين انتفاء ثقافيا وتاريخيا واجتماعيا وفنيا (انظر المدخل النظري لسلمى المشار إليه سابقا ، ص ١) .

٤ ـ ١ هنا يبدو طموح الدكتور أبي ديب أضخم من قدراته الفعلية في عمله طوال الوقت . وهنا يشعر هو نفسه بهذه الثنائية الضدية في صدد كلامه عن أهم قضيتين في الشعر الجاهلي على الإطلاق : الأطلال والناقة . ففي حديثه عن الصورة الشعرية يقف طويلا عند صورة الأطلال ولكن تفاصيل الصورة تبدو له ملتبسة في أحيان (ص ٦٤٦ ـ ٦٤٧) وهو ينحصر في معالجتها في حيز ضيق يقتصر على الصورة نفسها وما فيها من طبيعة ضدية . وهو ينتهي أو يتخلص من الصورة (ص ٦٥٨) بإحساسه بوجوب اكتناه « هذه الطبيعة الضدية في وجودها البنيوي ، أي بوصفها مكونا من مكونات النص بأكمله ، من جهة ، ثم في علاقتها بالرؤ يا الأساسية التي ينبع منها النص وبالرؤ ى التي ينبع منها الشعر الجاهلي كله من جهة أخرى » وهذا ما لم يفعله المؤلف مقررا « أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى مجال آخر لإنجازه ، ولذلك أفضل أن أؤجله إلى المرحلة الثانية من هذا البحث » . إن كلام المؤلف ـ مرة أخرى ـ عن ضآلة صورة الأطلال كميا في الشعر الجاهلي وإصراره على ذلك إصرارا غريبا يتناقض ضديا كذلك مع هذا الإحساس بالعجز أمام الصورة وتفسير بعض مفرداتها الأساسية في سياق النص كله ! ولا شك أنه مما يحمد للدكتور أبي ديب وعده بأنه سيتقصى « هذه النقطة في المستقبل بقدر كبير من العناية » ، وسوف نعود إلى هذه الملاحظة مرة أخرى بعد قليل .

٤ ـ ٢ أما الناقة فإن المؤلف في نهاية حديثه عن قصيدة المدح (ص ٥١٦) يلاحظ أن حركة الاندفاع إلى الصحراء تستحق ـ في جانب منها ـ دراسة متعمقة . وهو يكتفي بالإشارة إلى هذه النقطة دون تتبع دقيق لأنه ـ على حد تعبيره ـ « ببساطة عاجز عن تحديد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعري » . ومجمل الملاحظة أن « الاندفاع إلى الصحراء يتم دائما في عزلة عن الإنسان » ، وفي صحبة الحيوان (الناقة) ذات الطبيعة الملتبسة في صفاتها الأنثوية والذكرية . ويشير المؤلف إلى أن « هذه الطبيعة الملتبسة ، المزدوجة للناقة ، ظاهرة تستحق التقصي ، . . . في السياق الذي تتم فيه . لكنها ، في هذه المرحلة من نمو البحث ، تظل شديدة الإيهام بالنسبة لهذا الباحث على الأقل » . يقصد نفسه

إن الناقة ملمح جوهري في القصيدة الجاهلية (وليست في قصيدة المدح فحسب) . وكان على الباحث أن يركز على فحص هذا الملمح بمثل ما كان عليه أن يركز على فحص صورة الأطلال في السياق الذي تتم فيه كذلك . بدلا من ذلك ، راح الباحث يفسر حركة الاندفاع إلى الصحراء بوصفها فعلا جنسيا فرويديا في قصائد الشعر الجاهلي متابعاً في ذلك ليفي ـ شتراوس في تفسير أسطورة أوديب تفسيرا فرويديا كذلك . (انظر ص ٣٩٧) بل إن الحصان يفسر كذلك على النحو نفسه (انظر ص ٤٦٩) . إن اهتمام المؤلف بالتفسير الخاص الذي يطرحه للقصيدة الجاهلية جعله لا يستطيع أن يهتم بمسائل جوهرية في

هذه القصيدة من مثل الأطلال والناقة[٤] . وسوف يتضح تفسيره الخاص فى نهاية هذه المراجعة .

٥ ــ علينا الآن أن ننظر فى فهم المؤلف لمقطع ابن قتيبة المشار إليه من قبل . من الطريف أولا أن المؤلف يمتدح ابن قتيبة لأنه « على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأى المعبر عنه فى مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » دون أن يدعى أن هذا الرأى يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلى كله » (ص ٤٥) . إن الروح السائدة فى كتاب أبى ديب لا تملك ـ للأسف ـ مثل هذا القدر من التواضع ، وبخاصة فيما يتصل بنسبة الرأى المعبر عنه فى كثير من الأمور إلى نفسه ، حتى ولو كان هذا الرأى قيل من قبل المؤلف واطلع عليه المؤلف (ولكن بالطبع بعد أن وصل إليه وحده) . إن الاطلاع على آراء الآخرين القدماء والمحدثين فى الموضوع مسألة جوهرية لمن يتصدى إلى الريادة وتأسيس المناهج . أما أن يصل الدكتور أبو ديب إلى مفهوم للاستعارة يتطابق مع مفهوم عبد القاهر الجرجانى لها ولكنه يصل إليه قبل أن يطلع على عبد القاهر، ذاكرا ذلك وهو بصدد بحثه للدكتوراه عن الصورة الشعرية عند عبد القاهر[٥] ، فهذا أمر يثير الالتفات ، وبخاصة حينما يتكرر بعد ذلك عند نفس المؤلف فى زعمه نحو تأسيس منهج جديد لم يسبقه فيه أحد لا فى الشرق ولا فى الغرب سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق وحجته فى ذلك هى أنه لم يطلع على الأعمال الأخرى فى حينها ، بل بعد أن توصل هو إلى آرائه التى ينسبها إليه بقوة .

والمؤلف يعلى من قيمة مقطع ابن قتيبة بوصفه مفسرا للخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية وباعتبار ملاحظة ابن قتيبه أيضا بنيوية ، « لأنها تعاين بنية القصيدة المفردة لا فى عزلة عن ، بل فى إطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى فى التراث » (ص ٤٦) والمؤلف ، فى مقابل هذا التقدير لمقطع ابن قتيبة ، يزرى بالدارسات الحديثة حول الموضوع نفسه ، لأنها ذات طبيعة منطقية ، ولأنها وقعت فى خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر فى القصيدة » (ص ٤٦) .

وهنا أمران ينبغى مناقشتهما : الأول ، رأى أبى ديب فى مقطع ابن قتيبة . والآخر ، هو إشاراته إلى المحدثين فى هذا الصدد . وقد تعرض كاتب هذه السطور لهاتين النقطتين فى مكان آخر ، فليس ثمة داع لإعادة الكلام مرة أخرى هنا وبخاصة لأن أباديب يعيد نفسه هنا كذلك من حيث الانفراد بآراء متطرفة (مثل تفسير مقطع ابن قتيبة على أسس نفسية والقول بعدم تعليمية هذا المقطع وهو أمر لا يكاد يوافق عليه أحد من الباحثين المعاصرين عربا ومستشرقين) . كذلك فإن إشارات أبى ديب هنا إلى الباحثين الآخرين فقيرة بالفعل (انظر هامش ٢ و ٣ و ٤ ص ٦٨٣ ـ ٦٨٤)[٦] . (وانظر كذلك ص ١٠٢ ـ ١٠٣ حيث يندهش أبو ديب من عدم إدراك الباحثين الذين أتيحت له مراجعة أعمالهم الحقيقية التى مؤداها أن ابن قتيبة يصف بنية قصيدة المديح فقط ، والحقيقة أن المرء يدهش لعدم إدراك أبى ديب أن ثمة باحثين غيره أدركوا هذه الحقيقة قبله ولعله لم يتح له مراجعة أعمالهم . والحقيقة أن هذا ليس عذرا للمؤلف وليس حجة له بالمثل) .

٦ ــ تبقى ثلاث نقاط أساسية فى عمل الدكتور أبى ديب تستحق الوقوف عندها ، وذلك لأهميتها القصوى فى المنهج المقترح من قبل المؤلف . أما النقطة الأولى فهى علاقة عمل المؤلف بعمل ليفى ـ شتراوس فى تحليل الأسطورة . والثانية هى علاقة هذا العمل بنظرية التقاليد الشفاهية . وأخيرا قيمة تحليل المؤلف الفعلية للنصوص فى ضوء المنهج البنيوى ، وفى ضوء طبيعة النصوص ذاتها ، وفى ضوء ملاحظات بعض الدارسين المعاصرين لهذه النصوص نفسها .

٦ ــ ١ فيما يتصل بعلاقة عمل أبى ديب بعمل ليفى ـ شتراوس . لن أبادر ــ كما يتوقع أبو ديب من الباحثين الآخرين ــ ببيان مزية عمله وإضافاته إلى عمل ليفى شتراوس . ذلك أننى أرى أولا أن أبا ديب صورة متجسدة لليفى ـ شتراوس لو قرر أن يدرس الشعر الجاهلى . كذلك أرى أن ليفى ـ شتراوس نفسه قد ضلل أبا ديب وجعله يقع فى المآخذ نفسها التى أخذها الباحثون المعاصرون لليفى ـ شتراوس نفسه .

ولنبدأ من بعض التفصيلات كأمثلة لما نقول . إن أبا ديب يبدو مسلما بالطبيعة الطقوسية للقصيدة الجاهلية (وبخاصة ذات البعدين متعددة الشرائح) ولكن هذه البنية الأسطورية للقصيدة والطبيعة الطقوسية لبعض صورها تبدو افتراضا أكثر منها تمثلا حقيقيا فى عمل أبى ديب . وهو فى هذا الأمر يبدو ليفى ـ شتراوسيًا أكثر من ليفى ـ شتراوس نفسه ! وكذلك الأمر فيما يتصل بإفادته من بروب وترتيب الوظائف فى القصيدة (انظر ص ٣٦ ـ ٣٧ و ص ٥١ و ص ٩٤ و ص ١٠٤ ـ ١٠٥) . ولعل الملاحظة الإيجابية الوحيدة فى هذا الصدد هى أن أبا ديب يشير إلى المكان فى قصيدة الصعاليك بوصفه صورة نمطية عليا (ص ٥٧٨ ـ ٥٧٩) فى حين أنه ينفى الطبيعة الطقوسية (الأسطورية) عن قصائد الصعاليك للسبب المذكور منذ قليل . (ص ٥٧٦ ـ ٥٧٩) . وإشاراته إلى الباحثين الآخرين فى التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى تنحصر من ناحية فى رغبته فى عمل كتاب يتناول فيه المناهج الجديدة فى دراسة الشعر الجاهلى ومنها المنهج الأسطورى (ص ٧ ـ ٨) ، كما تنحصر ، من ناحية أخرى ، إلى بعض الإشارات ـ فى استحياء ـ فى الهامش (انظر هامش ٤٦ ص ٦٨٩ ـ ٨٩٠ عن رمزية وحدة الأطلال ورمزية وحدة الناقة إمكانا) أو بعض الإشارات إلى أعمال غير مؤثرة فى الموضوع (انظر هامش ١٥ ص ٦٩٩ وهامش ١ ص ٧٠٧)[٧] .

ولعل الملاحظة الإيجابية المشار إليها هنا تأتى فى سياق فهم أبى ديب للأسطورة كما هى مفهومة عند رولان بارت وليس كما عند ليفى ـ شتراوس[٨] . ولا أشك ـ بوصفى قارئا لعمل أبى ديب ـ أنه كان قادرا على مواجهة كل هذا الجدل النقدى حول البنيوية والإفادة منه فى تخليص عمله من شوائب ترسبت فيه بحكم الحماس الذاتى نحو تحقيق شىء فريد فى بابه . ولعله ـ بوصفه دارسا للشعر ـ يفعل ذلك فى مستقبل عمله . وإلا كيف يواجه ما ذكره ألبرت كوك (ص ٤ من مقدمة كتابه) أن فائدة إجراءات ليفى ـ شتراوس الثنائية هى ، فى محصلتها الأخيرة ، مقتصرة على جانب واحد من مجموعة كاملة Corpus من الأسطورة ، جانب يظهر بوصفه أكثر الأشكال تكثيفا وبروزاً خلال مرحلة واحدة فحسب من الثقافة ، هى مرحلة العصر الحجرى الحديث ؟! (راجع هنا كذلك نقد سوزان استكيڤتش لهذه النقطة فى

تحليل أبي ديب لمعلقة لبيد وذلك في مقالتها المعنونة بـ « التفسير البنيوي للشعر الجاهلي : نقد واتجاهات جديدة JNES مجلد ٤٢ عدد ٢ ١٩٨٣) . مرة أخرى نرى أبا ديب يبني على التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري نتائج عامة من مثل اختفاء الأطلال من بنية قصيدة الهجاء وقصيدة الرثاء (ص ٢٦) وقد أشرنا إلى ذلك من قبل .

٦ ـ ٢ فيما يتصل بنظرية التقاليد الشفاهية ، يصرح أبو ديب أن هذه النظرية ذات حضور ضمني يكاد يكون ضديا في البحث الذي يقوم به ، « رغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه (منهج باري ولورد تلعب دورها في بلورة مواقف من قضايا محددة في الشعر الجاهلي ، وتبقى الامكانيات التي يتيحها قائمة للإفادة منها في أبحاث مقبلة » (ص ٧) . ولكن أبا ديب يسعى من خلال تحليله لوحدة الأطلال في معلقة لبيد ومعلقة امرىء القيس إلى إلقاء بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على « بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ، وبوصف ذلك كله تطبيقا ضروريا على مشكلات الشفهية والتأليف بالصيغ في الشعر الجاهلي » (ص١١٦) مقيماً كل هذا على أساس استخدام الثنائية الضدية في تحليله لوحدتي الأطلال في المعلقتين . وأبوديب ينادي ـ من هذه الجهة ـ في موضع آخر (ص ٥٦٤) إلى إظهار قصور نظرية التأليف الشفهي عن تفسير الظواهر المتعلقة بتأليف النص الشعري تفسيرا شموليا . وهو يبني هذا الحكم على أساس غياب الثنائيات اللفظية والضدية ، باستثناء ثنائية الأنا/الأخر (البطل/الخصم) من نص البطولة ، غيابا باهرا .

والحقيقة أن ذكر أبي ديب لنظرية التقاليد الشفاهية هنا يشف عن قصور في فهمه للنظرية نفسها ؛ لأن النظرية تربط بين الجماعية والإنشاء الشعري . ونص البطولة ـ برغم فرديته ـ يستخدم « صيغا » و« موضوعات » بعينها مما يؤكد خلفيته الشفاهية . وهذا هو ما قاله أبو ديب ـ دون تحديد أو قصد ـ عندما ذكر توسط هذا النص بين النص المركزي (ذي الثنائية الضدية) والنص الصعلوكي (الذي لا يعدم ثنائية ضدية كذلك) .

وعلى الرغم من أن أباديب يقبل مفاهيم باري ولورد حول الرواية وانتفاء مفهوم النص الأصلي قبولا مبدئيا (انظر ص ٧٠٣ هـ ٤) فهو يكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالنظرية عندما تبدو متعارضة مع أفكاره حول زمن السرد في النص الجاهلي (انظر ص ٦٤١ ـ ٦٤٢ وقد أشرنا إلى هذا الموضع من قبل عندما لا حظنا ربط المؤلف بين النص الجاهلي والنص الروائي الحديث ـ انظر كذلك هنا ص ٥٩ و هـ ٢٠ ص ٦٨٧ وص ٦٤ و هـ ٢١ من الصفحة نفسها) . إن أباديب يفاجئنا في كل هذه المواضع بإثارة أسئلة وطرح إجابات تكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالموضوع . ومما لا شك فيه أنه أذكى من أن يضحي بأسئلة حقيقية من خلال إجابات عنها الهدف منها هو تأكيد أطروحته التي تبدو لا صلة لها بنظرية التقاليد الشفاهية . لقد كان بإمكانه ـ وقد تحمس لترجمة دراسة لنظرية التأليف الشفهي عند باري ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين استخدموها في تحليل الشعر الجاهلي (ص ٧ ـ ٨) - أن يؤصل حوارا بينه وبين هؤلاء الباحثين يخرج منه بنتائج محددة يقبل فيها من النظرية ما يقبل ويرفض ما يرفض ، ولكنه آثر تجاوز هؤلاء الباحثين وأهمل جهودهم والتعديلات التي اقترحها بعضهم على النظرية الشفاهية لكي تناسب تطبيقيا الشعر الجاهلي[٩] .

٦ ـ ٣ ـ ١ وكان طبيعيا أن تنعكس كل هذه الملاحظات على عمل الدكتور كمال أبو ديب في الجانب التحليلي للنصوص . ولأعط مثالين مختصرين : الأول ، من تحليله لعينية أبي ذؤيب الهذلي بوصفها « بنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد » وقد أعطاها المؤلف عنوانا جديدا هو « رعب اليقين » (ص ٢٠٧ ـ ١٢٤) . والتحليل يعكس حقا سلبيات العمل كله المشار إليها من قبل . وقد أظهر أحد الباحثين المعاصرين هشاشة تحليل أبي ديب للعينية من خلال تقديم تحليل آخر ، يسعى إلى الكشف عن بنية عميقة للنص تتمثل في حس المقاومة داخل صورها التي تدور في إطار من التسليم بحقيقة القدر وحتميته . وقد كان هذا الإطار بمثابة المعنى النثري والمباشر للعينية الذي استسلم له أبو ديب ، كما استسلم له دارسون آخرون من قبله للنص نفسه ، على نحو ما يذهب الدكتور محمد بريري صاحب الدراسة المختلفة للعينية[١٠] . وقد أظهر الدكتور بريري كيف كان اهتمام الدكتور أبي ديب بالأحداث في العينية وجعلها أهم عناصر البناء ، وذلك على حساب عنصر اللغة ، مؤديا إلى نقل مركز ثقل القصيدة من مكانه الطبيعي ، أي فكرة المقاومة إلى مكان آخر (يقينية الموت) ، وبالتالي اختل البناء على يديه[١١] .

٦ ـ ٣ ـ ٢ والمثال الآخر يأتي من تحليل الدكتور أبي ديب لقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدي (ص ٤٨٥ ـ ٤٨٩) وقد ذكر صورة الطلل الدارس/النص المكتوب في موضع آخر من كتابه (ص ٦٤٧ ـ ٦٤٩) . ويكرر أبو ديب الفهم نفسه لبنية النص حتى عندما يكون في هذه الحالة منجليا عن حس واضح للمقاومة من قبل الإنسان للمصير المحتوم « الموت » . إنه ، بدلا من ذلك ، يتصور في هذه البنية غموضا (واضح أن مصدر الغموض هو ارتفاع حس المقاومة في نص ثعلبة عما في نص أبي ذؤيب وهذا أمر لا يستقيم مع رؤية أبي ديب للمسألة) . وتأتي بعض صور الطلل لتعقد المسألة أكثر لأن تفسيرها في ضوء رؤيته السائدة للشعر الجاهلي وبنى قصائده التي لا حصر لها يكون أمراً « غامضا» بدوره .

إن الاهتمام بلغة النص (وهو حقاً ما لم يفعله أبو ديب هنا) جدير بإضاءة النص وتفسير علاقات أجزائه وصوره وليست الرؤية المفترضة (أو المفروضة) . وإنني لمضطر أخيرا إلى الإحالة لعمل المشار إليه (ص ٢٧٦ ـ ١٨١) حيث أتناول هذه القصيدة (قصيدة ثعلبة بن عمرو) بوصفها مثالا جيدا لعلاقة الأطلال بالرثاء ، وقارن تحليل بآخر لقصيدة لأوس بن حجر تلتقي ابتداء مع قصيدة ثعلبة،ولكنهما تفترقان بسبب من تغيير في استخدام وحدة الفرس والناقة في كل منهما (ص ١٨٨ ـ ١٩٣) .

٧ ـ أما الملاحظة قبل الأخيرة فهي تتعلق بهذا الهاجس الذي ظل ينازع ويناوش الدكتور كمال أبو ديب على طوال صفحات كتابه الضخم . ويتبلور هذا الهاجس في تقرير المؤلف في « إشارة ختامية » « إن اكتشافنا لطبيعة البنى السائدة في الشعر الجاهلي يمكن أن يشكل مصدرا أساسيا لفهم البنية الاجتماعية في أبعادها الثقافية ، والاقتصادية (الطبقية بشكل خاص) والسياسية » (ص ٦٦٣) .

ولعله يكون قد اتضح من خلال الملاحظات السابقة سر تنامى هذا الهاجس أو قل إصرار المؤلف على بلورته فى هذه الصورة . إن الدكتور كمال أبو ديب يؤكد هذه المسألة بأن يترجم جزءاً من دراسة بورديو P. Bourdieu عن « القوة الرمزية » . ولكن حتى هنا يؤكد المؤلف على سبقه إلى هذه الأفكار للأسباب نفسها المذكورة فى حالات سابقة مشابهة غالبا . فالباحث الحقيقى ليس نبتاً شيطانياً على نحو ما يصر الدكتور أبو ديب على تصوير نفسه .

وإذا كان بورديو يؤكد على تركيز الماركسية على الوظائف السياسية للأنظمة الرمزية ، وإذا كان ما يقوله بورديو عن هذه الأنظمة يحمل علاقة واضحة بين نمط تأثير البنى فى الشعر الجاهلى ، فإننا ينبغى ألا نبحث دائما إلا فى شعر الصعاليك والخوارج بوصفه النموذج للثورة (الماركسية) التى تقاوم ضغط الأيديولوجية السائدة . هذا ما يقوله المؤلف تقريبا . ولكنه يشعر بأن هاجسه أصبح واضحا أكثر مما ينبغى فقال فى آخر سطور كتابه « . . بيد أن ذلك كله يقودنا بعيدا عن الشعر الجاهلى ويدخلنا فى مسافات أكثر تشابكا وتعقيدا واحتداما بالتناقضات » (ص ٦٦٩) وهو بوقف تساؤلاته حول التفسير « الماركسى » للتاريخ العربى الإسلامى من هذا المنظور ، منتظرا مجالا أرحب لإعادة طرحها بدرجة أعلى من الدقة والعمق والشمولية : « على مستقبلا يأتى فيسمح بتطوير مثل هذا التحليل فى بحث مستقل » ولا أدرى إذا كان أبو ديب يطمح فى تطوير أفكار أدونيس فى « الثابت والمتحول » إلى مدى أبعد وأكثر حداثة وثورية أم أنه سوف يؤكد أنه بدأ تفكيره واهتمامه بالموضوع فى الستينيات أى قبل أن يكتب أدونيس أطروحته المعروفة ! لا أظن أن ثمة عيبا فى محاولة أى باحث فى تفسير الشعر الجاهلى والإسلامى من أى منظور يرتئيه ، ولكن فى حدود المنهج العلمى الذى يسمح بقيام جدل مناقض يكوِّن على الأقل « ثنائية ضدية » معه ، ويأخذ منه ويعطيه . كنت أتمنى ألا يكون صوت الدكتور أبو ديب أعلى مما أستطيع أن أصغى إليه ، وإنى لأرجو ألا يكون صوتى أخفت مما يستطيع الدكتور أبو ديب أن يلتفت إليه .

٨ ـ الملاحظة بعد الأخيرة هى الأخطاء المطبعية الكثيرة التى تعوق القارىء فى كثير من الأحيان عن الاستمرار فى القراءة بالإضافة إلى نسيان بعض الأشياء من مثل بيت ناقص من قصيدة للمرقش (ص ٤٣٧) ، وثلاثة نماذج غير موجودة فى صفحة (٦٨٠) وعد بها المؤلف ، ويبدو أنها سقطت فى المطبعة .

الهوامش

(١) انظر فَنْ خيلدر ، Beyond the Line, G. J. H. Van Gelder, Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem. Leiden, E. J. Brill 1982, p. 16, footnote no. 67 . ودراسة برونلتش بعنوان : Versuch einer literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien, Den Islam, 24 (1937) 201 — 69. وانظر بصفة خاصة هنا صفحة ٢٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر حسن البنا مصطفى عز الدين ، « التحليل البنائى للقصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية » ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة عين شمس ١٩٨٦ ـ ص ٢٠٦ ـ ٢٠٨ .

(٣) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . . ، ص ٥٤ . ٦٨ و ٧٠ ـ ١٢١ و ١٢٢ ـ ١٤٢ و ١٧٢ ـ ١٨٦ . وانظر عرضنا لهذه الرسالة فى فصول ، مجلة النقد الأدبى ، مجلد ٦ عدد ٤ (١٩٨٦) ص ٢١٧ ـ ٢١٩ .

(٤) انظر فى هذا الصدد مقالة مهمة لياروسلاف ستيتكيفيتش عن أسماء الناقة ونعوتها فى الشعر الجاهلى Jaroslav Stetkevych "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry" JNES, 45 No. 2 (1986) pp. 89 — 124. وانظر : حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . . ، ص ١٨٧ ـ ٢٠٠ ، جزءاً بعنوان « الشاعر والناقة » . وانظر فى ص ٥٦ ـ ٦٨ ملاحظات عن دور الناقة فى الأنماط المختلفة لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى .

(٥) راجع كمال أبو ديب K. Abu Deeb, Al- U Jurjani's Theory of Poetic Imagery. Aris & Phillips Ltd, Warminster, Wits (Biddles Ltd - Guildford, Surrey) England 1979, p. 320.

(٦) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . . ، ص ٩٥ ـ ١٠٦ ، حيث يعرض لمشكلة النسيب فى النقد العربى القديم والنقد المعاصر .

(٧) من أجل الإلمام بمعظم هذه الدراسات انظر عرض رسالة ماجستير عن « المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ، دراسة نقدية » فى فصول ، مجلة النقد الأدبى ، مجلد ٦ عدد ٤ (١٩٨٦) ص ٢٢٠ ـ ٢٢٢ ؛ وانظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . . ، ص ٢٩ ـ ٣٥ ، حيث يعرض لمدرسة النقد الأسطورى فى القرن العشرين ، ويتأدى إلى إبراز بعض المآخذ التى طرحها الباحثون المعاصرون فى مواجهة تفسير ليفى ـ شتراوس فى إطار ربط أفكاره بالنقد الأدبى (ص ٣٠ ـ ٣٤ بخاصة) . وراجع كذلك صفحات ٤٥ ـ ٤٧ حيث ثمة محاولة لتبين ملامح أعمال المعاصرين الذين عنوا بالوصف الأسطورى للقصيدة الجاهلية .

(٨) أرى أن المسألة سوف تطول إلى ما لا نهاية ولذا أفضل أن أحيل القارىء الحريص على متابعة الموضوع إلى مراجعة جوناثان كلر J. Culler,The Structuralist Poetics وقد أشار إليه أبو ديب فى كتابه ، انظر كلر ص ٤٢ ـ ٤٣ عن أن طريقة ليفى ـ شتراوس فى تحليل الأسطورة غير مرضية لعدة أسباب يذكرها . وانظر نفسه ص ٤٥ ـ ٤٧ حيث يفند كلر طريقة ليفى ـ شتراوس بأمثلة من عنده ومن عند ليفى ـ شتراوس نفسه . وانظر ص ٤٨ ـ ٤٩ عن بيان اختلاف طريقة ليفى ـ شتراوس عن طريق علم اللغة الذى يقيم ليفى شتراوس نظريته فى تحليل الأسطورة بنيويا على نموذج اللغة ـ الكلام عند دى سوسير . وأخيرا انظر ص ٥١ عن أخذ اقتراحات ليفى ـ شتراوس الخاصة بقراءة الأسطورة بوصفها فرضيات لعمليات سميوطيقية يمكن تأسيسها حدسا فى قراءة الأدب . ولعل القارىء يجد متعة فى قراءة الفصل الأول من كتاب

Albert s. Cook, Myth and Language. Indiana University Press, Blomington, USA, 1980.

والفصل (ص ١٣ ـ ٣٦) عن «ليفي ـ شتراوس ، الأسطورة ، وثورة العصر الحجري الحديث» . كذلك يجد القارىء مراجعة جادة للمسألة نفسها على مستوى آخر عند Eric Gould, Mythical Intentions in Modern Literature, Princeton University Press, 1981. وبخاصة الفصل الثاني عن النموذج البنيوى : الأنثروبولوجيا والسميوطيقا ، ص ٨٨ ـ ١٣٥ . والجزء الأول من هذا الفصل بعنوان : «كلود ليفي ـ شتراوس والتحول الأسطورى» (ص ٨٨ ـ ١٠٩) . ولاحظ ص ١١٧ ـ ١١٨ وص ١١٨ ـ ١٢٠ عن مفهوم بارت المختلف عن مفهوم ليفي ـ شتراوس للأسطورة . وهذه النقطة هى التى يبدو فيها أبوديب متأثرا إيجابيا ـ ببارت ، وذلك فى صدد تفسيره لقصيدة الشعراء الصعاليك فى ضوء إسقاط الثقافة فى الطبيعة بوصفه أمراً ذا وظيفة استعارية . يقول جولد إن الأسطورة عند ليفي شتراوس هى الحل من أجل التوسط ، وعند بارت التوسط نفسه . وهذا مرة أخرى ، مقرر بحدود اللغة . كذلك فإن مبدأ الأسطورة هو تحويل التاريخ إلى الطبيعة ، ولكن هذه الطبيعة ذات سمة إشكالية عالية ، لأنه فى اللحظة التى نستخدم فيها اللغة بهدف تحويل المعنى إلى شكل ، فإن هذا الشكل سوف يتضمن كسر التشكيل وتحطيم الذات . بل تفكيكها ـ على حد تعبير ديريدا . وهذا الأمر هو كذلك طبيعة اللغة نفسها . (انظر ص ١٢٢ ـ ١٢٣ عن اتفاق كل من ليفي ـ شتراوس وبارت فى الإصرار على التمييز بين الأسطورة والشعر على أساس مبدأ القصد فيهما وتعليق جولد على ذلك) .

(٩) عن هذه النظرية ومن استخدمها فى دراسة الشعر الجاهلى والتعديلات التى اقترحها بعضهم انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائى . . . ، ص ٤ وهامش ١٤ و١٥ ص ١٣ وهامش ١٨ ص ١٤ وص ٥١ ـ ٥٣ . ومن أجل الوقوف على تاريخ النظرية انظر : John Miles Foley ed., Oral Traditional Literature. A Festshrist for Albert Lord, Slavica Publishers, Inc. columbus, Ohio, USA, 1981.

وبخاصة ص ٢٧ ـ ١٢٢ حيث مقدمة طويلة عن هذا التاريخ ، بل عن النظرية نفسها ومبادئها . وهى بقلم فولى محرر الكتاب .

(١٠) انظر محمد أحمد بريرى ، شعر الهذليين برواية أبى سعيد السكرى ، دراسة أسلوبية . رسالة دكتوراة غير منشورة (جامعة المنيا) ١٩٨٦ . ص ١٩٦ ـ ٢٠٠ .

(١١) انظر محمد أحمد بريرى ، شعر الهذليين . . . ، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤ ،



دائرة الإبداع
مقدمة في أصول النقد*

تأليف : شكرى عياد
عرض : أحمد مجاهد

مقدمة : يعتبر اختيار « المنهج » هو المشكلة الرئيسية فى مجال النقد الأدبى ، بل يكاد يكون مشكلته الوحيدة لولا ظهور الاختلافات الفردية عند تطبيق المنهج الواحد .

وهذه الاختلافات الفردية ليست أقل حجما من الخلافات المنهجية ، لأن المناهج المتعددة غالبا ماترتكز على محاور متباينة .

ورغم تراكم المناهج النقدية وتنوعها مازال الأدب المراوغ يأبى أن يمسك إلا من طرف ثوبه ، وهذا هو ما يدفع كبار النقاد إلى تكرار المحاولة معه .

والدكتور شكرى عياد يحاول من خلال فصول هذا الكتاب أن يعيد صياغة القضية النقدية ، حيث يراجع الأفكار القديمة مراجعة شاملة ، ويقترح بديلا منهجيا جديدا . .

يبدأ المؤلف بحثه بتحديد ثلاث مسائل شغل بها النقد منذ وجد حتى اليوم : هل النقد علم/أم فن؟

هل يبحث عن أحكام عامة/أم أحكام جزئية؟
هل يرمى إلى تقييم الأعمال الأدبية/أم تفسيرها؟

وهو يلاحظ أولا وجود تقابل ثنائى بين هذه العناصر ، وإن كان يرى أنها فى موضع شك بسبب إبهام معانيها الناتج عن تقلباتها فى التاريخ تبعا لمواقف الحضارات المختلفة من كل منها/ ١٤ .

لهذا ينتقل فى دراسته إلى الاعتماد على ملاحظة أخرى تتمثل فى المقابلة الرأسية بين عناصر الجدولين بحسب موقف الناقد منها ، فهناك « موقف علمى تعميمى تقييمى » وهناك « موقف فنى تخصيصى تفسيرى »/ ٢٠ .

الموقف الأول : هو موقف النقاد« الكلاسيين »العلماء الذين يتمسكون بالقواعد وينصبون الموازين للشعراء والكتاب المبدعين .

و« الكلاسية » عنده تعكس حالة اجتماعية تؤمن بقيم السلطة المطلقة والنظام العام ، وهو لهذا يجردها من ارتباطاتها الزمنية والمكانية ، وينظر إليها على أنها« موقف إنسانى يتكرر بصورة مختلفة كلما توافرت الظروف العامة المهيئة لقيامه »/ ٢٠ .

لذلك فهذا الاتجاه يضم أرسطو وأتباعه فى الغرب والعالم العربى ، كما يضم « أصحاب ماسمى بالنقد الجديد فى إنجلترا وأمريكا(أواسط الأربعينيات) ،لأن هذا النقد فى جميع أحواله يبحث عن قوانين عامة للأدب »/ ٢٣ .

وهو يدعم وجهة نظره هذه قائلا :وغنى عن البيان أن نظرية « المعادل الموضوعى » عند إليوت ، ونظرية « المفارقة » عند كلينث بروكس . لا تنحصران فى وصف ما عليه الشعر ، بل تقرران ما به يكون الشعر شعراً ، أى أنهما تقدمان لمن يقبلهما معياراً للحكم بجودة الشعر أو رداءته/ ٢٣ .

أما الموقف الثانى : فهو موقف النقاد « الرومنسيين » الذين يعتدون بشخصية الفرد ، ويأبون إلا أن يكون النقد تعبيراً عن الشخصية كالشعر والرواية/ ٢٥

* صدر عن : دار إلياس ، القاهرة ، ١٩٨٧ . (١٧٥ صفحة)

وقد اعتمد المؤلف على « كولردج » و « هوجو » فرصد من خلالها ثلاث أفكار رئيسية فى النقد الرومنسى ، يتفقان على اثنين منها ويختلفان فى الثالثة ، فأما نقطتا اللقاء فهما : « أن مهمة النقد عند هذا الفريق هى التفسير لا الحكم » ، و « أن التفسير يقتضى النظر إلى العمل الأدبى ككل » / ٢٦ .

أما الفكرة محور الخلاف فهى فكرة « القانون » ، حيث يأبى هوجو الذى يجل شكسبير أعلى منزلة بين الشعراء أن يجعل من فنه قانوناً ، على حين أن كولردج يتطلع إلى وقت يجد الناقد فيه « قوانين نقدية مقررة ومستمدة من الطبيعة البشرية » / ٢٦ .

ويرى المؤلف أن هذا الإشكال محلول من أساسه إذا لاحظنا التفرقة بين مفهوم « القانون » و« القاعدة » . فالقاعدة تمثل مفهوما أساسيا فى العلوم المعيارية مثل النحو ، والقواعد ملزمة ، والخارج عليها يعد شاذا كما هو الحال عند الكلاسيين . أما القوانين التى يطلبها كولردج فهى« مستمدة من الطبيعة البشرية »مثل قوانين الفيزياء ، وليس فيها معنى الإلزام ، لأن البحث الأدبى ، ينتمى إلى دائرة أوسع وهى دائرة العلوم الإنسانية ، وهذه يمكن أن تكتفى بوصف ماهو موجود/١٦ .

ولكنه يقرر أن المفهوم الكلاسى والمفهوم الرومنسى لايقدمان حلا لمشكلة النقد ، لأن مقياس « العلمية » التى تعتمد على « القوانين » يبعد النقد عن موضوعه الحقيقى وهو الأدب نفسه/٣١ .

كما أن هناك تداخلا بين التفسير والتقييم ، لأن التفسير فى النقد الفنى غير بعيد عن التقييم فى النقد العلمى ، بل هو فى الواقع نوع منه ، لأنه يفسر مايراه جديرا بالإعجاب/١٨ .

هذا بالإضافة إلى وجود درجات متفاوتة ومتنوعة من« التعميم » ، وأن هذه« التعميمات »تستخدم فى الحكم على الأعمال الأدبية المفردة/٣٢ .

لهذا يفضل الدكتور شكرى عياد أن ينتقل إلى ملاحظة ثالثة ، تتعلق بكلمة الذوق ، التى يلاحظ أنها قد عرفت فى النقد الكلاسى ، واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسيين ، كما ظل لها احترامها عند معظم النقاد الآخرين على اختلاف مذاهبهم/٣٢ .

« وعلى الرغم من هذه المكانة الجوهرية لمفهوم الذوق فى النقد الأدبى ، إلا أنه لم يحلل تحليلا علميا من قبل النقاد حتى الآن . فقد اعتمدوا على الأفكار الشائعة فى علم النفس ، من الحديث عن الملكات إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها ، ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة . ومن ثم فعليهم ـ لا على غيرهم ـ أن يبحثوا عن شروطه ويكتشفوا أبعاده حتى يصير النقد علماً » / ٣٤ .

لهذا يقدم الدكتور شكرى عياد أطروحته النقدية المتمثلة فى إمكانية الاعتماد على « الذوق » كمرجع مقبول لتقييم الأعمال الأدبية يحل محل القواعد والقوانين/٣٣ .

حيث يرى أن « الذوق » يمكن أن يدل على طريقة لاختبار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصى (وبذلك يكون النقد فى منزلة متوسطة بين العلم والفن) ، كما يمكن أن يدل على مرجع ذهنى لفهم الجزئيات والحكم عليها ، مع الاعتراف بأن قيمة الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة (وبذلك يكون النقد وسطاً بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية) ؛ ويمكن أن يدل أخيراً على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان (وبذلك يجمع النقد بين التفسير والتقييم) / ٣٣ .

وينتقل المؤلف فى الفصل الثانى « التذوق والتفسير » إلى الحديث عن كيفية قيام نقد علمى يعتمد على التذوق حيث يقول : « فالذوق يعنى ممارسة حكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه « قيمة » أو « قيم » ما . فالحكم يستند إلى القيمة أى أنه معلل بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة/٣٧ .

ويخلص من ذلك إلى أن الرسالة الأدبية مقصودة لذاتها ، وأن ناقد الأدب ودارسه ومدرسه يقومون بوظيفة مساعدة لتوصيل رسالة المنشىء للقارىء ، إذا لابد من الاعتراف بأن علم الأدب هو ـ فى نهاية المطاف ـ دراسة للقيم . فليست القيم إلا معانى نستحسنها لذاتها ، أو نستحسنها استحساناً مطلقاً/٣٧ .

لذلك فالذوق ـ فى هذا المفهوم المرتبط بالقيمة ـ لا يرجع إلى المزاج الشخصى ، بل هو نقيضه . إن مرجعه النهائى هو استعداد مستقر فى الطبيعة البشرية ، مثله مثل المنطق/٣٨ .

ولكن بما أن القيمة هى عماد الذوق بمعناه الموضوعى الذى نلح عليه ، فطبيعى أن يكون « الحكم الذوقى » شديد الصعوبة كثير التعرض للخطأ/٤٢ .

لهذا نجد أن ناقداً مثل « فراى » يرى أن الذوق الرفيع وإن كان ينتج عن المعرفة ، إلا أنه عاجز عن إنتاج معرفة .

كما يرى أن الحكم الإيجابى بالقيمة يبنى على تجربة مباشرة لابد منها ، ولكنها تستبعد منه دائماً عند الكتابة النقدية التى لايمكن أن يعبر عنها إلا بالمصطلح النقدى ، وهذا المصطلح لا يمكنه أبداً أن يسترجع التجربة الأصلية أو يستوعبها .

إن وجود تجربة فى قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير ، سيبقى النقد فناً ، ما دام الناقد مقراً بأن النقد ينبع منها ، ولكنه لا يمكن أن يبنى عليها/٤٣ .

ويرى الدكتور شكرى أن « خلاصة الفكرة التى يطرحها فراى ليست بجديدة ، بل إنها هى نفسها الفكرة التى قال بها « لانسون » قبله بخمسين سنة تقريباً: « يجب أن يكون لنا فى الفن والأدب ذوقان : « ذوق » شخصى يتخير المتع والكتب واللوحات التى نحيط بها أنفسنا ، و « ذوق » تاريخى نستخدمه فى دراستنا »/٤٣ .

ولا شك فى أن « فراى » قد تأثر بفكرة « لانسون » كما لاحظ الدكتور شكرى عياد ، لكنه قد قام بتنميتها وتطويرها حتى وصل بها إلى ذورتها .

إن فكرة لانسون تعنى / أنه يجب علينا ألا نحكم على الأعمال الأدبية وفقاً لميلنا الخاص ، بل أن نحكم عليها من خلال وجهة نظر محايدة .

أما فكرة فراى فتعنى / أن الممارسة الشعورية للتجربة النقدية ـ سواء مع عمل نميل إليه أو لا نميل ـ من الصعب أن تُسْتَوْعب داخل حدود المصطلح الكتابى لاختلاف لغة الشفرة بين النسقين ؛ ومن ثم

فمن الأجدى ألا نعتمد على هذه التجربة الانفعالية كأساس للكتابة النقدية .

فلانسون يأمل فى ضبط الانفعال الشخصى عند إصدار الأحكام « الذوقية » ، أما فراى فيرفض السير فى هذا الاتجاه أساساً .

ويختتم الدكتور شكرى هذا الفصل شارحاً مرتكزاته المنطقية فى جعل النقد المعتمد على التذوق علماً ، حيث يقول : « نصف محاولتنا هذه بأنها « علمية » اعتماداً على المسلمات الآتية :

— ١ — أن الشعور بالقيمة أصيل فى فطرة الإنسان ، ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .

— ٢ — يترتب على المبدأ السابق أن الشعور بالقيمة واحد فى البشر جميعاً ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

— ٣ — أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره ، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف .

— ٤ — أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر .

وبناء على هذه المبادىء الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمى الذى تتوافر له هذه الشروط هو « معرفة تصح لدى الغير » . ولا ينتظر أن تتطابق فى جميع الحالات ، ولكن ينتظر أن يكون الاختلاف بين الأحكام القيمية ـ إذا توافرت لها هذه الشروط ـ اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد »/٥٢ .

وبعد أن انتهى الدكتور شكرى من إثبات علمية منهجه ، ينتقل فى الفصل التالى « دورة العمل الأدبى » إلى دراسة تخلّق التجربة الجمالية التى تمثل محور العملية النقدية عنده .

وهو يعتمد فى هذا الفصل على « دورة بيتسون » التى يمثل فيها رحلة العمل الأدبى من ذهن الكاتب إلى ذهن القارىء بدورة متصلة ، يعيد فيها القارىء ، بطريقة عكسية ، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبى/٥٧ .

وعندما يصير القارىء إلى نهاية الدورة يكون فى وسعه أن يُكوّن صورة كلية عن العمل ، تناظر الصورة التى بدأ بها الكاتب (وإن كان من المحتم أن تختلف عنها بعض الاختلاف) وأن يصدر عليها حكماً /٥٨ .

ويأخذ المؤلف على هذا التخطيط أن فكرة التتابع الزمنى فى هذه الحلقات محدودة جداً ، حتى إن بيتسون نفسه يصفه بأنه « تخطيط رأسى » . ولكن هذا التخطيط الرأسى يقترن بتخطيط آخر أفقى قوامه الكلمات التى تتتابع فى جمل . وهذا التخطيط الأفقى ينعكس على البنية الرأسية كلها ، بحيث يصبح التوتر بين البنيتين « الرأسية والأفقية » هو محور عملية الإنشاء وعملية القراءة/٥٩ .

إن فنية الأدب تتمثل فى جمعه بين الحركية والثبوت ، والجمع بين هاتين الصفتين المتضادتين يعنى « توترا » ، ويترتب على ذلك أن تؤثر كلتاهما فى الأخرى ، فلا تعود الفكرة التى انطلق منها الكاتب هى الفكرة التى تتراءى من عمله حين يتم ، والدليل على ذلك هو المراجعة المستمرة التى يقوم بها الكتاب لأعمالهم/٦٠ .

لكن هذه الحركية الموجودة فى العمل الأدبى تتسبب فى خلق مشكلة جديدة تتعلق بعملية التأثير : ما الذى يرجع منه إلى العمل الأدبى ذاته ، وما الذى يرجع منه لأنفسنا ؟

وقد كان النقاد الجدد أكثر حسماً فى هذه القضية ، « حيث سك ك . و . ومسات لهذا البحث غير المجدى ـ فى نظرهم ـ اسما جرى فى النقد الحديث مجرى المصطلح ، وهو « أغلوطة قصد المؤلف » . ثم جاء بارت والتفكيكيون من بعده فأعلنوا « موت المؤلف » وترك القارىء وحده يواجه النص »/٦٤ .

ويرى الدكتور شكرى أن خطورة هذا المسلك ، فى نظره ، لا تنحصر فى إسقاط قصد المؤلف ، أو المؤلف نفسه ، من الحساب ، بل فى إسقاط المعنى الكلى كقيمة ، وهذا يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبى . ولا يمكن فهم لغة النص أو بنيته أو أسلوبه إلا من خلال هذه الروح/٦٤ .

وينتج عن هذا مأزق يتمثل فى أنه : لا يمكن فهم العمل الأدبى فهما صحيحاً بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته غير قابلة للتحديد أصلاً ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها/٦٥ .

ويرى الدكتور شكرى « أن هناك ثلاث طرق للخروج من هذا المأزق ، وكلها مسلوكة فى النقد ، وهى الطريقة « الانطباعية » وطريقة « النقد التكنيكى » وطريقة « النقد الخالق » » وإن كان يرى أنها كلها ناقصة/٦٥.

ولهذا فالحل عنده لا يكمن فى إحدى هذه الطرق الثلاث ، لأنها جميعاً تتخبط داخل تصور فلسفى واحد لطبيعة الفهم ، وهو الموقف الوضعى أو الواقعى . « ويمكن إجماله فى أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقى خارج ذهن الإنسان ، ولكنه يستطيع ، نظرياً على الأقل ، أن يصل إلى معرفته بالطرق العلمية »/٦٦ .

ولعلنا لا نحتاج إلى أن نتخلى عن المذهب الوضعى أو نعتنق مذهب الظواهر لنقول إن فكرة « اشتراك الذاتية » تحل مشكلة الفهم الأدبى أكمل حل وأجمله ، حتى لكأنها وضعت خصيصاً له/٦٧ .

فالعمل الأدبى لا يمكن أن يدرك كموجود مادى من موجودات الطبيعة ، لأن الحروف أو الأصوات غير ثابتة القيمة ، بمعنى أن كل درجات التأليف التى توجد بينها (من الكلمة إلى الشكل الأدبى) تمثل نظماً رمزية/سميولوجية لها دلالات متفق عليها فى المجتمع ، إلا أن هذه الدلالات غير محددة كل التحديد ، ولهذا فإن الدلالات المتعارفة/القياسية تمتزج لدى القارىء بعالمه الحيوى (حظه من الحياة) وتتغير قليلاً أو كثيراً بتأثير هذا الامتزاج/٦٧ .

وأهم من ذلك أن عملية الكتابة ليست إلا تعبيراً عن وجود معنوى ينبثق من لاوعى الكاتب أو الشاعر ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل . هذه الانبثاقة التى يسميها بيتسون « اللحظة الجمالية » لها دائماً طابع الجدة والمغامرة ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها بنظام لغوى مسبق/٦٨ .

إن وجود العمل الأدبى « ليس ذلك الوجود الموضوعى الذى ننسبه إلى الأشياء الموجودة فى الطبيعة . إنه وجود « شبه موضوعى » أو « وجود مشترك » يظل مفتوحاً لكل قادم جديد »/٦٩ .

ولهذا فأى نتيجة يتوصل إليها النقد « هى نتيجة نسبية وموقوتة من أول الأمر إذا قيست بأى مقياس خارجى ، لكنها تكون صحيحة علمياً بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس إنسانى ثابت . مثل هذا المقياس — رغم ثباته — لابد أن يظهر فى أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ونحن نلخص هذا المقياس فى كلمة واحدة « الحرية » . هذه المسلمة نفرضها أساساً للعلوم الإنسانية عامة ، وعلم النقد خاصة/٦٩ .

وربما كانت هذه المسلمة ، بالنسبة إلى أصول النقد بالذات ، أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة . فالشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التى يجدها منشىء الأدب وقارئه . لهذا فإن علم الأدب — أو علم أصول النقد — يجب أن يقوم على تحليل هذا الشعور ، الذى اصطلحنا على تسميته باللحظة الجمالية ، ووصف عوامله وتجسداته/٦٩ .

وينتقل المؤلف فى الفصل التالى إلى الحديث عن « اللحظة الجمالية » ، واختلاف الآراء حولها ، حيث يرى أن هناك فكرة سائدة — فكرة أرسطو — مفادها « أن التجربة الجمالية نوع من التجربة العقلية الناقصة (ونقصد العقلية بمعناها الأخص ، أى الفكر المنطقى) ، لكنها تعوض هذا النقص باللذة الخاصة التى تصحبها/ ٧٤ .

وثمة فكرة مقابلة ، تشيع لدى النقاد أنفسهم ، ويميل إليها الشبان الذين يقبلون على القراءة ، حيث يظنون أن فى الأدب ، أو فى الفنون عامة ، شيئاً خارقاً للعادة ، وبأن الفن يقدم إليهم « حقيقة » أسمى من أى حقيقة يمكن أن يقدمها العالم/٧٥ . والواقع أن الحديث عن رؤية الشاعر « للحقائق » يمتزج عند أنصار الشعر المتحمسين ، بالحديث عن سلطانه على الأخلاق .

فالقيم الجمالية ترتبط بالقيم العملية دائماً « على نحو ما » فى المذاهب النقدية الحديثة على اختلافها إلا عند من يسمون أصحاب الفن للفن/٨١ .

وعند هذه النقطة لابد أن نتوقع قدراً هائلاً من الضجيج لأننا نكون بذلك قد دخلنا فى دائرة المصالح .

لهذا يفضل الكاتب أن ينتقل إلى الحديث عن « مبعث اللذة الفنية » ، التى يرى أغلب النقاد العرب القدماء أن منشأها يرجع إلى « أن موافقة الشعر للنفس تحدث لها طرباً وأريحية »/ ٨٥ .

ومن ثم تصبح وظيفة الشعر هى الإمتاع المحض . ولم يكن ثمة ما يدعو إلى اتخاذه وظيفة أخرى . فقد كان الإمتاع قيمة كافية فى مجتمع بغير تساؤلات . أما الشاعر المعاصر بعد أن احتدم الصراع من حوله لم يعد بمقدوره أن يمتع ، بل أصبح مدفوعاً فى كثير من الأحيان إلى أن يغضب ويثير/٨٦ .

لهذا عند رصد خواص التجربة الجمالية التى تتميز عن لذات الحواس بصفتى الشمول والبقاء ، لابد أن نضيف إليها خاصية ثالثة وهى أنها تجربة يتحكم فيها العقل ، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة/٨٨ .

وهذا الجانب العقلى للتجربة الجمالية هو ما أكده « كانت » حين جعلها نوعاً من الحكم مبنياً على إدراك صفة شكلية فى الشىء تنسجم مع قوى العقل نفسه . وشعور الإنسان بقابلية مثل هذا الحكم لأن ينقل إلى الغير ، وتوقع قبوله منهم سابق للشعور بالمتعة الجمالية ، وكأن المتعة الجمالية إنما تنشأ عنه/٨٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن هذا التصور يحل مشكلات مهمة ويطرح مشكلات مهمة . وأولى المشكلات التى يحلها هى إمكانية كون المتعة الجمالية التى هى إحساس ذاتى خالص — ذات قيمة عامة ، وذلك بأن ردها إلى استعداد عقلى مشترك بين البشر جميعاً/٨٩ .

فقد فتح الباب لإمكانية جعل النقد علماً ، وأثبت للحكم الجمالى قيمة مستقلة عن القانون العلمى والقانون الأخلاقى . إلا أن اطراد القانون العلمى لا يثير شيئاً من الدهشة ، فى حين أن وراء « القانون الفنى » شعوراً بالدهشة الدائمة .

لهذا فلابد أن ينطوى كل قانون فنى على نقيضة أن ما يبدو غير مفهوم هو فى الحقيقة صالح لأن يقتنصه الفهم ، وبما أن العالم لا تنقضى عجائبه ، فسنظل دائماً بحاجة إلى الفن ليهدىء فزعنا منه/ ٨٩ .

والفهم فى هذه الحالة ليس عملية عقلية محض ، ولكنه احتواء متبادل ، أو شعور بالتطابق — ولو أنه تطابق موقوت وحرج — بين الإنسان والعالم/٩١ .

إن التجربة الجمالية ، فى جوهرها الصافى ، لحظة نادرة ، ولكننا نخوض إليها بحاراً من المعاناة ، وإذا ظفرنا بها ولو مرة تركت علينا طابعها طول العمر ، وإذا كانت ثمة « قيمة مطلقة » فى حياة الإنسان فهذه هى القيمة المطلقة الوحيدة/٩١ .

لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان/٩٢ .

ويقول الدكتور شكرى إنه « لا جرم فى أن فهم التجربة الفنية على هذا النحو يخلق من المشكلات أكثر مما يقدم من حلول . ولكننا سنحاول اقتراح حلول لبعض هذه المشكلات بأن ننظر بشىء من الدقة فى عمل كل قوة من القوى الثلاث « المنشىء — النص — القارىء » التى تشترك فى صنع هذه التجربة/٩٢ .

ويبدأ الدكتور شكرى بالحديث عن المنشىء — فى الفصل الخامس — حيث يقول : لا جرم تصل « اللحظة الجمالية » إلى القارىء وقد أصابها غير قليل من النقص والتحريف . ولكنه — غالباً — لا يشعر بذلك لأنه لا يصير إلى اللحظة الجمالية إلا من خلال النص الذى بين يديه . إنما يشعر هذا النقص الكاتب نفسه . ولهذا فإنها لا تنتهى ، بالنسبة إليه ، بانتهاء العمل الذى فرغ منه . إنها لا تنتهى إلا ريثما تبدأ من جديد ، فى عمل جديد أو محاولة مستأنفة لا قتناص اللحظة الهاربة »/٩٦ .

وتفسير هذه « اللحظة الجمالية » يتصف عند فرويد بصفتين رئيسيتين : أولاهما أنها تتعلق بالشكل وحده ، والثانية أنها وسيلة إلى متعة أكبر ، وهى إشباع الرغبات المكبوتة/١٠١ .

لهذا فضل الدكتور شكرى أن يعتمد على عبارة « ييتس » : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله »/ ١٠٢ ، بعد أن طورها مفسراً إياها من وجهة نظره .

فهو يرى أن أسطورة الإنسان الخاصة هى « نواة شعورية » لا يتميز

فيهـا الفكر والنـزوع أو الوعى والـلاوعى ، وأنها « هيئة معينـة » ، أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى ما يقع على الحواس/١٠٣ .

وهو ينبه إلى نقطتين هامتين :

أولاهما : أن مفهومـه لـ « أسـطورة الفنـان » ـ التى لا تختلف اختلافاً جـوهرياً عن أسطورة كـل إنسـان ـ غـير مفهوم « العقـدة النفسية » المترسبة منذ الطفولة .

فعلى الرغم من الاعتراف بأن معرفة الإحباطات التى يعانيها الطفل منذ بداية وعيه بالوجود يمكن أن تلقى ضوءاً كاشفاً عـلى جانب من الأسطورة التى يكونها لنفسه عن هذا الوجود ، فإن الأنثروبولوجيا والفلسفة اللغوية يمكن أن تلقيا أضواء أخرى على جوانب لا تقل أهمية عن ذلك الجانب/١٠٥ .

أما الثانية : فمفادها أن أسطورة كل إنسان لا يلزم أن تتمثل فى « صورة » معينة ، لأن الصور المحسوسة تطرأ عليها تبدلات لا تحصى عـلى مدى حيـاة الإنسان ، ولكنها فى جوهـرها « عـلاقـة » ، لأن « العلاقة » برغم أنها غير ثـابتة إلا أنها محصلة عـاملين مشتركـين : الذات والخارج .

ولا تخرج أسطورة كل إنسان عن أن تكون نوعاً من العلاقة المتوترة بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ولهذا التوتر أشكال لا تحصى ، إلا أن وحدة الأصل تكفل إمكان نقله بواسطة الفن من منشىء إلى متلق ، أو إمكان تحويل الأسطورة الذاتية إلى أسطورة شبه موضوعية/١٠٦ .

و « اللحـظة الجمـاليـة » لا تتحقق للفنان إلا بجهـد يشبه جهـد الصوفى فى التدرج نحو المعرفة الكاملة/١١٢ .

فالفكرة الرمز ، التى يتصور المبدع أن لها قيمة ، أو يمكن أن يكون لها قيمة هى مجرد نداء ، أما اللحظة الجمالية نفسها ، فهى هذا اللقاء المعجز الذى يخطف الأنفاس ، فلعله لا يتم إلا بعد زمن طويـل ، ولعله لا يتم أبداً/١١٤ .

ويلاحظ الدكتـور شكرى تشـابهاً بـل تماثـلاً بين وصفـه للحظة الجمالية ، ووصف الباحثة النفسية « شارلوت لاكنرودويل » لما سمته « لحظة التمركز الكلى » ، لكنه يرفض استخدام هذا المصطلح حيث يرى أنه « كان لابد لنا من أن نستعين بعلم النفس لنعرف أن « اللحظة الجمـالية » ، وهى منـاط عملية الإنشـاء وعملية التـذوق كلتيهما ، لا تتحقق إلا بتجسد العمل الأدبى فى كلام ينطق ويسمـع بل يكـاد يلمس ويشم »/١١٧ .

« ولكننـا نفضل أن نحـافظ عـلى المصـطلح القـديم « اللحـظة الجمالية » لأننا نبدأ من نظرية النقد وفلسفة الفن ، ونعتمـد هيكلاً نظرياً عموده الأساسى هو النص الأدبى »/١١٧ .

ويرى الدكتور شكرى فى الفصل السادس الخاص بالنص ـ أن النص يشكل محور اهتمام نقدى مهم على مر العصور ، وإن كانت المناهج الحديثة قد أولته قدراً أكبر من الأهمية . إلا أنه يرى أن « صفة النص الجوهريـة » التى تشكل حقيقتـه وتعين وظيفتـه النوعيـة هى ما تهمله تلك النظريات على اختلافها ، وكـأنها تتجنبه . ذلـك بأن « القيمة » ـ أى المطلب الإنسانى الأصيل أو الغاية النهائية التى تتجه إليها الفطرة الإنسانية ـ لا مكان لها فى المنظومة الفكرية لأى من هذه النظريات . وإذا ذكرت « القيمة » فإنها لا تشير إلى أكثر من مفهوم « المعنى » أو « الدلالة » . وإسقاط هذه الصفة الجوهرية من مفهوم « الأدب » هـو الذى يؤدى بكـل واحـدة من هـذه النـظريـات إلى الانحراف نحو تأكيد إحدى الصفات غير الجوهرية/١٢٣ .

أما عن العناصر الفردية والجماعية فى النص فيرى الدكتور شكرى أنه لا يوجد نص أدبى بدون جمهور ، ولا نص أدبى فى غير لغة،واللغة والشكل الفنى لا يصنعهما منشىء فرد ، ولكنهما « شفرتان » يتم من خلالهما التخاطب بينه وبين جمهوره/١٢٤ .

لهذا لابد أن نعترف بأن « النص الأدبى ـ إذن ـ لا يظهر فى الوجود إلا من خلال مصالحة ، يمكن أن تكون صعبة ، بين شروط اجتماعية ومبادأة فردية »/١٢٥ .

« ومـا دام الجميـع يسلمـون بـأن الإبـداع والتـراث نقيضـان متـلازمان ، فـإن تصحيح النـظرة إلى التراث شـرط لازم للإبـداع الفردى »/١٣٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن فى حياة الجماعات لحظات تاريخية مضيئة يمكننا أن نصفها بأنها « لحظات جمالية » كتلك التى يمكن أن يمـر بها الأفراد فى خبرتهم المباشرة/١٣٧ .

وهو يسمى هذه اللحظات بـ « اللحظات القمم » . و « التراث العـربى الإسلامى زاخـر بهذه القمم المتنوعة التى يمكن أن يعتمـد عليها . فالنص العربى المعاصر يمكنه ـ بل يجب عليه ـ أن يجـرب تجاربه الخـاصـة ، فـلا يكـون التجـريب دائـماً حكـايـة لتجـريب الغرب »/١٣٨ .

أما لغة النص ، « فالذى يعنينا أن النص الأدبى لم يعد مسطحاً ذا بعدين « عبارة وغرض ، أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمـون » بل أصبح نصاً مجسماً ذا أبعاد ثلاثة : العبارة أو المعنى المباشر ، المعنى الثانى أو القصد الذى يشى بـه المعنى الأول ، ـ وهما يمثلان طول النص وعرضه ـ أما البعد الثالث فهو « العمق » الكامن وراءهما الذى يمنح العمل وحدته وشخصيته »/١٤٥ .

وهذه الوحدة ليست وحدة منطقية أرسطية ، أو عضوية رومنسية ، ولكنها « وحدة تأليفية أشبه بالتـأليف الموسيقى ، ولـذلك يسميهـا رتشاردز « موسيقى الأفكار »/١٤٦ .

« لهذا لم يكن غريباً أن يهتم النقد ببحث تعارض المعانى فى العمل الأدبى ، وكيف يمكن للعمـل أن يحقق الـوحـدة من خـلال هـذا التعارض . وربما لأول مرة يجد القارىء نفسه قادراً على الاستجابة لأجزاء العمل ، دون أن يستطيع الخروج منه بانطباع موحد/١٤٥ .

« ولا يفهم من هذا أن الالتباس أو تعدد المعنى صفة ملازمة للغة الأدب ، إن لم تكن مقومها الأصيل ، وبذلك يقتصر عمـل الناقـد أو المفسر على اكتشاف المعانى المختلفة للنص الواحد/١٤٧ .

« فقد نص رتشاردز على أن الالتباس مـرحلة فى الفهم يجب أن يتجاوزها القارىء ، ولو أن النص نفسه يوصف بالالتباس إذا احتاج إلى مثل هذا الجهد فى الفهم »/١٤٧ .

وهو يرى ـ فى النهاية ـ أهمية التمييز بـين صفات ثـلاث للنص

الأدبى (وإن كانت كلها خارجة عن المعنى البسيط المسطح) وهى : الغموض ، وتعدد المعنى ، وتعدد المناظير/١٤٩ .

وإن كانت المسئولية تظل مشتركة ، على كل حال ، بين الكتابة والنقد ، فى استمرار اتجاه ما أو بزوغ اتجاه جديد/١٥٠ .

وفى بداية الفصل السابع (القارىء/الناقد) يشير الدكتور شكرى إلى تطور النقد ، وتغير وظيفة الناقد . حيث « نشهد فى الوقت الحاضر ما يشبه أن يكون إعلاناً لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالنقاد السميوطيقيون لا يرون حداً فاصلاً بين النقد والإنشاء . فكل إبداع جديد هو فى صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإنشاء تجمعهما كلمة الكتابة التى هى « إعادة » لأثر سابق ، و « اختلاف » عنه فى الوقت نفسه/١٥٤ .

كما أن النقد ذاته قد أصبح موضوعاً للنقد فيما يعرف بالمصطلح الجديد « نقد النقد » . والناقد الحديث أصبح « ينأى » بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية ــ مثل (فراى) فى تشريح النقد ــ »/١٥٥ .

لكل هذه الأسباب تغير دور الناقد ووظيفته .

أما قارىء الأدب فيرى الدكتور شكرى فى أطروحته النظرية عنه أنه « يقصد من وراء هذا النشاط نوعاً من الراحة الوجدانية ، ولكنه يعلم أنه لكى يصل إلى هذا الشعور بالراحة عليه أن يبذل جهداً لفهم ما يقرأ »/١٥٧ .

والإشباع الوجدانى الذى يشعر به القارى ناشىء ، بوجه ما ، عن الأسطورة/١٥٧ .

فالقارىء قلما يستطيع أن يبرز أسطورته لترى نفسها فى مرآة الواقع ، لذلك فهو يتلقف أسطورة الكاتب فى صورتها المجسمة ، وينشىء منطقة مشتركة بينها وبينه (تداخل الآفاق) تستطيع أسطورته من خلالها أن تتنفس بحرية/١٥٩ .

وفكرة « الأسطورة الشخصية » التى يدعمها المؤلف كمصطلح نقدى ، يشير إلى أنها قريبة من مصطلح « قوام الذاتية » الذى يعرفه « نورمان هولاند » فى بحثه التجريبى بأنه « العنصر الثابت الذى يوجه كل ما يقوله الإنسان أو يفعله »/١٥٨ .

« فالقارىء يستجيب للعمل الأدبى بتمثيله لحركته النفسية الخاصة ، أى ببحثه عن حلول ناجحة ، فى حدود قوام ذاتيته ، للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية ، عن الأنا »/١٥٨ .

« فنحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا »/١٥٨ .

ولكن الدكتور شكرى يشير إلى الخلاف الناتج عن « ترجمة المصطلح » ونقله من ميدان علم النفس إلى ميدان الأدب ، إذ يقول : إن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح تبنيناه فى النقد لا تساوى « قوام الذاتية » ولا يمكن أن تساويه ، ولكنها تحمل الكثير أو الأكثر من عناصر معناه ، وتفرغه من عناصر أخرى ، وتضيف عناصر جديدة/١٥٨ .

ونخلص من هذا إلى أن كل قارىء يتجاوب مع العمل الأدبى من خلال تفاعل « أسطورته الشخصية » مع « أسطورة المؤلف » التى يستحيل أن تصل إلى القارىء نقية تماماً . ولهذا يمكن أن تكون « كلمة ديمان » : « كل قراءة هى قراءة خاطئة » ، صحيحة إذا حملت على المجاز »/١٥٩ .

أما « الجانب الإدراكى » من القراءة فيعتمد فيه المؤلف على بحث تجريبى آخر لـ « كنتجن » ، وإن كان يعلق على ذلك قائلاً : ولعلنا نبسط الأمور أكثر مما ينبغى عندما نتحدث عن « جانبين » فى القراءة . فقراءة العمل الأدبى تتم بمشاركة إدراكية وجدانية . ولكن البحث التجريبى يحتم إفراد المشكلة المراد بحثها وعزلها عما عداها/١٦٠ .

ويصل « كنتجن » من خلال هذا البحث ، إلى عدة نتائج ، منها أن القراءة كنشاط إبداعى تشبه عمل المنشىء وتلتقى معه من حيث أنها لا تسير فى خط مستقيم ، بل تتضمن كثيراً من الشك والتردد والضوضاء والوثبات . وأن هناك مجموعة من العناصر المحورية المتحكمة فى طريقة فهم النص ومراحل هذا الفهم . وأن لكل قارىء مايشبه « البرنامج » الخاص فى فهم الشعر حيث يكرره من قصيدة إلى قصيدة ، وإن اختلفت ألوان القصائد ، ولم يكن البرنامج واحداً عند الجميع/١٦٥ .

ويقول الدكتور شكرى فى نهاية الفصل والكتاب : « وسواء أكان القارىء/الناقد ملتصقاً ببرنامج معين ، أم كان قادراً على التعامل مع كل نص بحسب حاله ، فسيأتى تفسيره للنص معبراً عن استعداده الذهنى والنفسى لا مصوراً للنص فحسب ، وسيظل النص حياً ومتجدداً مادام قادراً على اجتذاب قراء جدد . وسيبقى النقد إبداعاً مشروطاً مثل كل إبداع »/١٦٩ .

وللحق أقول إن الأجدر بكتاب مثل هذا أن يقرأ ولا يعرض ، وذلك نظراً لأسلوب كاتبه المتميز ، وضخامة كم قضاياه النقدية ، وكثرة تصويباته الدقيقة لبعض المفاهيم المختلطة ، حيث يصعب الإلمام بكل ذلك فى مجال مثل هذا .

كما أنه يطرح منهجاً جديداً ــ يعتمد الذوق أساساً مرجعياً للنقد العلمى ــ يَعِدُ الدكتور شكرى بأن يتمه فى كتابين قادمين .

وحسب هذا الكتاب أنك إذا اختلفت مع نتائجه ، فلابد أن تتفق مع الكثير من تحليلاته . وأنك لو لم تعتقد ما فيه ، فلابد أن تعيد النظر فيما تعتقد .

رسائل جامعية

مستويات البناء الروائى فى «نجمة أغسطس»

الباحث : عبد الرحيم جيران
عرض : حسين حموده

١ ـ مازالت التناولات النقدية العربية ـ أو أكثريتها ـ تنأى عن تكريس حيزها كاملا لدراسة نص أدبى واحد . ومازال الدارسون والنقاد العرب ـ أو أغلبهم ـ يوجهون مقارباتهم النقدية ـ المطولة والأكاديمية خصوصا ـ للتعامل مع أكثر من نص أدبى ، لأكثر من كاتب ، أو مع أكثر من نص أدبى للكاتب نفسه .

ولكن هذه الدراسة التى تحمل عنوان «مستويات البناء الروائى فى نجمة أغسطس» (التى قدمها الباحث المغربى جيران عبد الرحيم ، تحت إشراف الدكتور محمد برادة ، إلى «كلية الآداب والعلوم الإنسانية» بالرباط ، فى شكل رسالة للحصول على «دبلوم الدراسات العليا» تخوض ـ كما يوضح عنوانها ـ مغامرة التوجه إلى نص أدبى واحد فحسب ، فتقدم ـ فى أربعمائة وخمس وثلاثين صفحة ـ تحليلا لمستويات البناء الروائى فى هذه الرواية من روايات صنع الله إبراهيم .

وهذه الرسالة ـ بهذا الاختيار ـ تفيد من مبدأ إمكانية الكشف عن مستويات وأبعاد أعمق فى النص الذى اختارته ، والتعامل مع كل الجزئيات والتفصيلات المرتبطة بالزاوية التى حددتها للتعامل مع هذا النص ، كما تفيد من مزية الابتعاد عن التعميمات التى قد يمليها تناول نصوص متعددة فى حيز دراسى أو نقدى محدد .

وفضلا عما يتيحه هذا الاختيار من مساحة للحركة ، يفيد هذا الباحث ـ من ناحية أخرى ـ من أدوات علمية متعددة ، للتعامل مع النص الأدبى الذى اختاره . فبجانب استعانته بالجهود والأدوات التى قدمها «جريماس» المتعلقة بمجال السيميولوجيا بوجه عام ، والمتصلة ـ خصوصا ـ بتطويرات نموذج «بروب» الوظائفى (وهى تطويرات تخلص هذا النموذج من محدوديته وجهوده ، وتجعل إمكانية نجاح تطبيقه لا تقتصر على تناول الحكايات الشعبية فحسب ، بل تمتد إلى تناول كل النصوص الروائية والقصصية) وهى جهود يعتمد عليها الباحث فى أطروحته هذه اعتمادا رئيسياً ـ فإن هذا الباحث يتسلح ـ أيضا ـ بأدوات متنوعة أخرى فى مجال تحليل النص القصصى والروائى ، بدءا من اكتشافات الشكلانيين الروس ، وإسهامات تودوروف ، وجيرار جينيه ، ورولان بارت ، وصياغات ميخائيل باختين حول «الرواية متعددة الأصوات» ، حتى الاجتهادات التى قدمها دارسون كثيرون حول عملية «التلقى» ، وحول «التصور الاجتماعى للأدب» .

وإذا كان المنهج ، الذى تقوم عليه هذه الرسالة ، بهذه الكيفية ، قد يبدو كأنه ينطلق من مرتكزات متباينة ، فإن هذه الرسالة ، فى تحققها الفعلى ، قد حاولت ـ عبر ترتيب أجزائها ، وعبر التركيز على الزاوية الأساسية التى تدرسها فى «نجمة أغسطس» ـ أن تخلق لنفسها ترابطها وتجانسها الخاصين ، من خلال استهداف التصرف ـ بكل أداة ممكنة ـ لكل ما يسهم فى صياغة البناء الروائى لهذه الرواية .

قسم الباحث رسالته إلى «تمهيد» ، و«مدخل» ، ثم ثلاثة فصول : «البنية العميقة» ، و«البنية السطحية» ، و«بنية المعنى» ، قبل أن يقدم ، فى ختام دراسته ، مجموعة من «الاستخلاصات» النهائية .

٢ ـ فى «مقدمة» الدراسة ، يقدم الباحث بعض الفروض الأوّلية ، المتعلقة بحدود مقاربته وتصوراتها النقدية ، ويشير إلى عدد من الاحترازات حول بعض المناهج النقدية ، كما تبدت ، أو تحققت ، فى كثير من المحاولات النقدية ، مشيرا إلى أن توجهه المنهجى ، فى دراسة رواية صنع الله إبراهيم ، ينهض على أساس من «المنظور السيميولوجى» كما بلوره جريماس ، «لتحديد البنية المتحكمة فى توليد المحكىّ» ، مع مراعاة التنوع والاختلاف فى الحقل السيميولوجى ، ومع استحضار الافتراضات التى يقدمها «تودوروف» ، فيما يتعلق بالعلاقة بين النص ـ بما هو مادة لها معناها الخاص ـ والنص ـ بما هو رمز يحيل على تأويل ما .

كما يحدد الباحث استخدامه لبعض المصطلحات ، ومنها مصطلح (البنية العميقة) ، للدلالة على مستويين من التحليل السيميولوجى : مستوى النحو الأساسى للنص ، ومستوى التمظهر النصّى الذى يشكل البعد السطحى للسرد ؛ ومصطلح (البنية السطحية) لدراسة الخطاب الروائى ، بوصفه كتابة تتم وفق قواعد محددة وضرورية . ويشير ، أخيرا ، إلى أنه يدرس «المعنى» انطلاقا من ربط النص بالخارج ، فى ضوء النتائج التى تم التوصل إليها على صعيد البنية الدلالية والخطاب الأدبى ، بوصفها عناصر أساسية فى إدراك العلاقة بين النص وخارجه وتحديدها .

وكذلك يعرض الباحث ، فى مقدمته ، للأسباب التى دفعته إلى اختيار «نجمة أغسطس» موضوعا نموذجيا لرسالته ، ومنها خرق هذه الرواية لمواضعات الكتابة السائدة ، وما تنجزه هذه الرواية من حداثة على صعيد الكتابة والتصور الإبداعى ، فضلا عما تتيحه هذه الرواية من إمكانات للتحليل .

٣ ـ أما فى «مدخل الدراسة» ، فيقدم الباحث ـ أولاً ـ رصدا لمفهوم السيميولوجيا بشكل عام ، ولمجال نشاطها وأهداف هذا النشاط ، ولعلاقتها باللسانيات ؛ كما يعرض ـ ثانيا ـ لمفهوم البناء فى العمل الأدبى بوصفه نظاما ؛ ويؤكد ـ ثالثا ـ مفهوم «كلية» النص مبدأ أوليا للفهم ، ومفهوم «التلقى» بوصفه مجالا لالتقاء إنجاز كل من الكاتب والقارىء ، وبوصفه عملية جدلية بين الطرفين ، تسير وفق قوانين محددة ، يجب العمل على استخلاصها ، وتقنينها ، وتخليصها من شبهة الحدس والاعتباط والتفسير الأحادى .

١

٤ ـ ١ «البنية العميقة» :

يبدأ الباحث الفصل الأول (البنية العميقة)

بتحديد نظرى ، يشير فيه إلى ضرورة الإلمام بمستويين للنص الأدبى : البنية العميقة والبنية السطحية . وللتمييز بين هاتين البنيتين يؤكد الباحث ضرورة تحضير جدال مواز ، يتعلق بضبط معادلات لفظية قادرة على إيضاح طبيعة كل بنية على حدة . ويشير إلى مبادرة الشكلانيين الروس ، الخاصة بتحديد مستويات الحكى ، التى ظلت مركز إيحاء نظرى لكثير من المشتغلين بنظرية السرد . وتميز هذه المبادرة بين مستويين للحكى : المتن الحكائى Fable ، والمبنى Sujet .

وهذا التمييز هو نفسه الذى حافظ عليه « تودوروف » فى حديثه عن علاقة الزمن بالحكى . وقد ظل هذا التمييز الثنائى قائما عند « جيرار جينيه » ، وإن أصبح المبنى ، عنده ، موزعا بين الخطاب والسرد ؛ إذ إنه يميز بين الحكاية histoire والحكى récit والسرد narration . كما أن « رولان بارت » قد اتكأ كذلك على التصنيف نفسه ، عندما فرق بين السرد ـ وهو يوازى الخطاب عند تودوروف ـ والوظائف والأفعال actions ، وهما يوازيان الحكاية عند هذا الأخير .

وفيما يتعلق بضبط « البنية العميقة » يشير الباحث إلى أنه ينطلق فى هذا من وجهة نظر افتراضية ، تجعل من الفرضية محور ارتكاز ، ومن النموذج القبلى معيارا أساسيا ، يصبح النص ، بمقتضاه ، مادة للتجربة تؤكد صحة النموذج أو بطلانه . ويوضح الباحث ما يتوخاه من استعمال مصطلح « البنية العميقة » عن طريق تفسيره ؛ فالبنية العميقة هى بنية تركيبية ودلالية ، تتصف بفعاليتها الاقتصادية بالنسبة للحكى ، وتتمثل فى التقليص المستمر لكل ما هو إطنابى واسترسالى ؛ وهو ما يعبر عنه « جريماس » بمفهوم « الاختزال » reduction ، الذى يتطلب إبعاد مقولات الضمير والإشارات الزمنية النسبية والظروف ، حتى يمكن الحديث عن « اقتصاد عام للحكى » . وإذا كانت البنية العميقة مستقلة عن كل تعبير ، فإنها تظل خاضعة لتركيب معين ، يتجلى فى التحولات التى تصيب السرد ، وتظل ـ فى الوقت نفسه ـ خاضعة لبعد دلالى يتعين فى المقولات الموظفة لتسمية المصطلحات الأساسية لهذا التركيب .

ويشير الباحث ، أيضا ، إلى أنه يعتمد فى توجيه جهده التطبيقى على ما أرساه جريماس فى مجال سيميولوجيا السرد ، من مجموعة « المراقى » الخاصة بإنتاج السرد : مرقى النحو الأساسى ، ومرقى النحو السطحى (الملفوظ السردى) ، ومرقى الوحدات السردية أو الإنجاز Performance ، ومرقى المتوالية الإنجازية أو التركيب التواصلى .

وبعد هذا التحديد النظرى ، يدرس الباحث « البنية العميقة » فى « نجمة أغسطس » من خلال ثلاثة مستويات : المقاطع الروائية الدلالية ، والنموذج الوظيفى ، والنموذج العامل .

٤ ـ ٢ المقاطع الدلالية :

يكشف الباحث ـ ابتداء ـ عن توزع النص الروائى إلى مقاطع محددة تبعا للعلاقة الجوهرية بين الفعل والفضاء المؤطر له ، ويشير إلى أن (نجمة أغسطس) تخضع لضغوط بنيتين أساسيتين : الامتداد والمراوحة : فالامتداد لا يستدعى عناصر الفضاء إلا بشكل متقطع غير متواصل ؛ فى حين أن المراوحة معاودة للفعل فى أفق علاقاته بالفضاء ، حيث الذهاب والإياب عمليتان تؤسسان محتوى الفعل .

واعتماداً على العلاقة بين الفعل والفضاء ، يخلص الباحث إلى نتيجة بنائية تتجسد فى توزع البنيتين السابقتين إلى صنفين تحتيين على النحو التالى :

امتداد (١)	/	امتداد (٢)
مراوحة (١)		مراوحة (٢)

وعلى أساس هذا التصنيف يكشف الباحث أن (نجمة أغسطس) تنقسم إلى خمسة مقاطع أساسية :

الامتداد الأول ، الذى يشكل المقطع السردى الأول ، محدد بعدة عناصر دلالية : الوحدة ، الانغلاق ، اللاتواصل ، الصناعى . وهذه العناصر تتبدى فى صفحات الرواية (من ص ٥ إلى ص ٨) (اعتمد الباحث طبعة دار « الفارابى » ـ بيروت ـ ١٩٨٠) .

والامتداد الثانى ، الذى يشكل المقطع الروائى الرابع محكوم ، فى تناظره الدلالى ، بعناصر مغايرة ، ومتعارضة ، مع عناصر الامتداد الأول : اللاوحدة ، الانفتاح ، التواصل ، الطبيعى . ويمتد هذا المقطع فى الرواية من صفحة ١٥٤ إلى صفحة ١٨٧ .

والمراوحة الأولى ، تنطلق من مجموعة من العناصر الدلالية التى تبلور تناظراً دلاليا موحداً ، يخلق المقطع الروائى الثانى ، وتتحدد هذه العناصر فى : المشاركة الإيجابية (التواصل اليومى ، التواصل البيولوجى . .) ، والبحث (محاولة الحصول على المعرفة بصدد « السد » والإنسان) ، والمتعة (الاشتهاء الجنسى وعدم الإحساس بالملل) ، والتكنولوجى (كامن فى مجموع الآليات الخاصة بالبناء وعملياته) .

والمراوحة الثانية ، تتحدد وفق عناصر دلالية مغايرة ، تسهم فى خلق تناظر دلالى يؤدى إلى تكوّن المقطع الخامس . وتتوزع هذه العناصر على النحو التالى : المشاركة السلبية (انتفاء الارتباط بين الذات وأقطاب التواصل) ؛ البحث (السعى من أجل الحصول على معرفة بصدد « المعبد ») ، اللامتعة (غياب الاشتهاء) ؛ والفنى (ويعبر عنه من خلال المعبد بما هو مشروع دينى وتاريخى ، تطغى عليه المسحة الفنية) .

ويحلل الباحث علاقة المستويين : (الماضى/الحاضر) ، و (المتعة/اللامتعة) فى هذه المقاطع الأربعة ، (الأول والثانى والرابع والخامس) ، قبل أن ينتقل إلى المقطع الثالث ، الذى يتميز بكونه فضاء ذهنيا متسيّباً ، يعمل بحرية فى استدعاء العناصر الدلالية المتعددة . وفى هذا المقطع يُلغى الزمن فى تحكُّمه ، وتنعدم الفواصل على مستوى الكتابة ، ولا يتحدد الذهاب والإياب ، من الدلالات المختلفة وإليها ، بما هو سابق أو لاحق ، بل يصبح ذهابا وإياباً بين أوجه متعددة للحظة واحدة . وهذا المقطع بمثابة هدم لوحدة النظام بوصفه خطابا .

والترابط association هو الصفة الوحيدة التى تبرز الوجوه المتلونة لهذا الخطاب . وينظم هذا المقطع ، فى استحضار متوالية الدلالية بوصفها عناصر منفصلة ومتراكبة ، على حسب علاقات كل من الطبيعة (مفردات وعناصر الماء والتراب والهواء والنار) والثقافة (مفردات وعناصر الآلة والفن والجنس) .

ويحلل الباحث علاقة هذا المقطع بالمقاطع الأربعة الأخرى ، ويخرج بملاحظة عامة تتمثل فى قيام هذا المقطع بامتصاص عناصر المقاطع الأخرى ؛ وهو ـ بذلك ـ يصبح بمثابة بؤرة تتكسّر عليها أشكال الرواية كلها .

٤ ـ ٣ النموذج الوظيفى :

فى هذا المستوى يتناول الباحث النحو السردى فى (نجمة أغسطس) ، منطلقا من تأكيد أن هذه الرواية تعد « رواية بحث » ؛ فالذات/الأنا تؤسس حضورها انطلاقا من استحضار غاية لوجودها السردى ، والرواية تكاد تكون بحثاً عن حقيقة غائبة ، أو هى موجودة فى حالة غياب ، ويؤدى البحث إلى تحديد تعين هذه المعرفة .

ويستحضر الباحث ، قبل تناوله للبرامج السردية بالرواية ، تلك الثنائية التى صاغها « بروب » بصدد الفضاء ، وبلورها جريماس ـ فيما بعد ـ بشكل مرن :

فضاء مألوف/فضاء غريب

ويرصد ، تبعا لهذه الثنائية ، علاقات الاتصال والانفصال بين الذات (البطل) والمكان ، وعلاقات الحرية ونقيضها ، ثم يكشف عن التحولات السردية بالرواية ، فى علاقتها بأفق المعرفة .

ويشير الباحث ـ فى تحليله للبرامج السردية فى (نجمة أغسطس) ـ إلى ثلاثة برامج سردية :

○ البرنامج السردى الأول : (باتجاه العلاقة بين الأنا/الراوية ، والسلطة) .

○ البرنامج السردى الثانى : (باتجاه المعرفة الذاتية) .

○ البرنامج السردى الثالث : (أو ازدواج الموضوع) .

فى البرنامج السردى الأول ، (الموضوعى) ، يحلل الباحث المعرفة المرتبطة بالسلطة ، على أساس أن هذه السلطة بمثابة « ذات » أخرى ، لها برنامجها السردى الآخر ، الذى يتجسد ـ داخل الرواية ـ فى بناء السرد ، وإحاطة هذا البناء بوعى زائف ، من أجل ضمان استمرار هيمنتها . ويتتبع الباحث علاقات : (المواجهة) بين الذات / الراوى والسلطة ، و(الهيمنة) التى تستحضرها المواجهة ، بوصفها ملفوظاً سردياً أولياً للمتوالية النظمية السردية ، و (الإسناد) بوصفه وحدة متضمنة لبقية الوحدات الأخرى .

وفى البرنامج السردى الثانى ، (الذاتى) ، يحلل الباحث المعرفة الذاتية « للراوية » ، ليقدم مجموعة من الملاحظات التى تفصح عن تراكب هذه المعرفة الذاتية ؛ منها أن هذه المعرفة غير منفصلة عن المعرفة الموضوعية ؛ ومنها أنها تنطلق من مرحلتين سرديتين ، هما : قبل الوجود خارج السجن ؛ وبعد الوجود داخل السجن .

أما البرنامج الثالث ، (الرغبوى) ، ففيه يكشف الباحث عن أن « نجمة أغسطس » تطرح إشكالاً حاداً يتعلق بالتركيب السردى ؛ فالبحث ـ من حيث هو هدف استراتيجى للحكى ـ لا يحرز المعرفة بشقيها (باتجاه الذات ، أو باتجاه « السد ») فحسب ، بل يحرز كذلك غاية أخرى لموضوع موازٍ ، ومغاير ، يتعلق بالجنس . وهنا يصبح لـ « التواصل » و « التبادل » ، و « المشاركة » بما هى ملفوظات سردية ، أهمية قصوى فى مجال التركيب السردى .

ويحاول الباحث تعرف علاقات تراكب هذه البرامج السردية الثلاثة ، فى سياق البنية العامة للمعرفة ، بوصفها محتوى للسرد فى « نجمة أغسطس » فى مجملها ، فيصرف اهتمامه إلى مرحلتين متميزتين : الأولى تتخذ لها مضموناً متمثلاً فى العلاقة القائمة بين المعرفة الموضوعية والذاتية ؛ والثانية ـ تتقصّى طبيعة العلاقة الماثلة بين الرغبة الجنسية ، فى الرواية ، والمعرفة بشقيها المختلفين .

٤ ـ ٤ النموذج العاملى :

يدرس الباحث ، فى هذا المستوى ، « العامل » بوصفه وحدة سردية تركيبية ، لا يمكن أن تنفصل عن الملفوظ السردى ، بادئا ببعض التحديدات النظرية التى أرساها كل من « هامون » Hamon وجريماس ؛ ومشيرا لموضعة العامل فى إطار العلاقات التى تربطه بمفاهيم محايثة ، مثل « الممثل » والأدوار العاملية والتيماتية .

فإذا كان « العامل » ـ فيما يحدد جريماس ـ له طبيعة تركيبية أساساً ، فإن « الممثل » لا ينتج عن التركيب ، بل عن الدلالة . أما الأدوار roles ، فتنقسم إلى أدوار عاملية وتيماتية : الدور العاملى يرتبط بالمجارى السردية بوصفها تسلسلا منطقيا ؛ والدور التيماتى يتعلق بما يقدمه التمظهر الخطابى من تيمة thème موحدة ، وقائمة بذاتها .

ويتناول الباحث العوامل فى « نجمة أغسطس » على مستوى المرسِل والمرسَل إليه ، و « العامل المساعد » (« الحقيقى » : سعيد ، و « المزيف » : صبرى ونبيل) ، و « العامل المعاكس » (المباحث ، الحرارة ، المواصلات) وأخيراً « العامل ـ الذات » .

٥ ـ ١ « البنية السطحية » :

يعرض الباحث لمفهوم « البنية السطحية » كما تحدده سيميولوجيا السرد ، من حيث أنها بنية متعلقة بالجانب الألسنى ، لها مستويات ثلاثة : ١ ـ مستوى الممثلين والسيرورات . ٢ ـ مستوى الوظائف . ٣ ـ مستوى المركبات السردية . ويشير الباحث إلى مطمحه فى تقديم بلورة خاصة لهذا المفهوم ، من خلال معاينته الشخصية ؛ وهى معاينة تقصر جهد البنية السطحية حول التمظهر فحسب ، بوصفه مستوى سطحيا .

٥ ـ ٢ التشكل السردى :

يتشكل السرد فى « نجمة أغسطس » ، فى علاقته بالحدث ـ كما يكشف الباحث ـ من خلال اتجاهين متميزين ، يكوّنان انطباعاً أوّليا بالطبيعة السردية المؤسسة للنسق الروائى فى انتظامه من حيث إنه عمل حكائى : الاتجاه الأول ـ يتناول تنظيم الأحداث ، فى علاقتها بالسرد ؛ والاتجاه الثانى ـ يتناول تداخل المحكى مع نصوص أخرى ، خارج النص السردى .

ويتناول الباحث نصوص « مايكل انجلو » ، فى الرواية ، على أنها نوع من (الميتا سرد) داخل النص الروائى ، ويكشف عن أن هذه النصوص توفر ثلاث قيم أساسية ، هى : جوهر الموضوع ، والتعدد ، والعمق . والقياس البنيوى ، بين صنع الله ابراهيم و « مايكل انجلو » لا يتعلق بطريقة النحت فحسب ، التى تنعكس على مستوى الكتابة ، بل يتعلق ـ كذلك ـ بالرموز الموظفة عند « مايكل انجلو » ، حيث يقيم السارد بدائل لها على مستوى السرد : (المسيح ←شهدى ؛ الكنيسة ←النظام السياسى ؛ الصخر ←السدّ ، النحت ←الكلمة . . .) ، وهكذا . وإذا كان كل نص أدبى لا يكتسب قوته إلا فى إطار الحوار الذى يقيمه مع أصوله ، فإن « نجمة أغسطس » ـ فيما يشير إليه الباحث ـ تنبنى على استحضار أصول متعددة ، داخل نسيجها العام : (الرحلة ، المذكرات ، الرواية ، الريبورتاج ، الفيلم الوثائقى) .

ومن ناحية أخرى ، إذا كان البحث عن أقصى معرفة ممكنة بحقيقة عالم السد يمثل « التيمة » المركزية للحكى برمته ، فإن الرحلة ـ تحت ضغط هذه العلاقة ـ تصبح الإطار الرئيسى الموضوعى للسرد . وتتعامد الأشكال الأخرى على الرحلة بوصفها أساليب تسهم فى تكوين شكلها السردى .

ويعرض الباحث للجملة السردية فى « نجمة أغسطس » ، فيحلل ثلاثة أنماط هذه الجملة : المستوى التقريرى ، حيث يكتفى السرد بنقل العالم كما يتبدى للسارد ، وحيث الاهتمام بالتفصيلات والجزئيات المتعلقة بالموضوعات ؛ و « المستوى الشعرى » ، حيث تتجه الجملة إلى تركيز الانتباه حول اللغة بما هى بلاغ فى ذاته ، وتستدعى أحياناً الاهتمام بالطابع الانفعالى للمتكلم الذى يختفى وراءها ؛ والمستوى التعليلى ، حيث لا يكتفى السارد بمجرد تقديم الحدث ، بل يحرص على إبراز العلل الكامنة وراءه ، عن طريق استخدام أدوات لغوية للتعبير عن ذلك .

ويحلل الباحث علاقة الجملة السردية بالزمن ، بما هى نتيجة طبيعة الحدث ، أو نتيجة إحساس السارد بالزمن ، ويقدم ـ من الرواية ـ استشهادات على هاتين الظاهرتين ، من خلال تحليل أدوات العطف وصيغ الأزمنة المستخدمة فى تلك الاستشهادات . وهو يتناول كذلك « المنظور السردى » ـ أو علاقة رؤية الراوى برؤية الشخصيات ـ بأنماطها الثلاثة : « الرؤية من خلف » ؛ « الرؤية مع » ؛ « الرؤية من خارج » ، ويشير إلى وجود نمطين من الوعى ، متغايرين ، فى « نجمة أغسطس » ، وإن ظلا مرتبطين بمنظور واحد هو « الرؤية مع » ؛ وهو منظور داخلى وليس خارجيا . وهو يقول إن علاقة هذا المنظور ـ « الرؤية مع » ـ بالزمن ، خاضعة لتنوعه ؛ حيث يعد الحاضر مستقطباً لكل اللحظات الأخرى .

٥ ـ ٣ الوصف :

ليس الوصف مجرد تصوير فحسب ، ولكنه عرض للعالم من خلال نماذج كتابية ، لا تحيل ولكن تقترح ـ كما يؤكد الباحث ـ شيئا فريدا يمكن أن يكشف كل عناصر الموضوع الموصوف ، من أجل تخصيصه ووضعه فى سياق متفرد . وللوصف مستويات متعددة ، تبعا للكتابة الحكائية المؤطرة له . كذلك فإن أهمية الوصف تختلف ؛ فالكتابة الكلاسيكية كانت

ترى فيه مجرد تزيين للخطاب ، في حين أن التصور الواقعي يجعله بمثابة مرآة ترفد الخطاب بمعنى موازٍ .

ويعالج الباحث الوصف في « نجمة أغسطس » ، محدداً تركيبه في أربعة مبادىء رئيسية ، هي : اللائحة ، والإطار ، وتنقل ناقل الوصف ، والأبعاد المسافاتية .

فاللائحة مبدأ منظم للوصف ، يتجلى في جمع متغيرات وصفية متعددة ، متعلقة بموضوع معين ، تحت دليل موحد . ويلاحظ الباحث أن هذا الدليل ، في « نجمة أغسطس » ، هو « الصالة بما هي مكان » ، وأن الأشياء الموصوفة (المائدة ، المقاعد ، الحجرات .. إلخ .) ، كلها تتّحد وتتجه ، تحت دليل وصفي موحد ، نحو هذا المكان .

والإطار هو المجال المؤطر لما هو موضوع وصفي ؛ إذ يتم الوصف من خلال وسيط معين يعطيه أبعاده ويحدد طبيعته . ويكشف الباحث عن أن « النافذة » تعد ـ بشكل عام ، وفي « نجمة أغسطس » ـ وسيلة نموذجية للإطار الموظف في تحديد هوية النموذج الوصفي وترتيبه ، بوصفها « برجا للمراقبة » ـ كما يسميها « هامون »

وفي اطار « تنقل ناقل الوصف » ، يميز الباحث ، في الرواية ، بين نوعين من النماذج الوصفية : تنقل عام ، ينظم الحركة الوصفية في الرواية كلها ؛ وتنقل فرعي ، يرتبط بالتنقل الداخلي للشخصية بوصفها ناقلة للوصف .

أما « الأبعاد المسافاتية » فيقصد بها الباحث ذلك المبدأ التركيبي ، الذي يؤطر الأشياء الموصوفة ، عن طريق رصد مواقع وصفية تحدد الأبعاد المختلفة في الرواية (إلى اليسار ـ إلى اليمين ـ عن قرب ـ عن بعد .. إلخ .)

وفي هذه المرحلة نفسها من « البنية السطحية » ، يعرض الباحث لمشكلة حامل الوصف ، بوصفه مستوى من مستويات إدماج الوصف بما هو عنصر كتابي ضد التشكيل العام للسرد ، فيشير إلى توزع هذا الحامل ضمن أنواع محددة : (الحامل ـ النظرة) ، (الحامل ـ القول) ، (الحامل ـ الفعل) . ويتتبع في الرواية ـ على مستوى النوع الأول ـ أفعال الرؤية البصرية ، والتركيز وعدمه ، والإبطاء والسرعة ، والحركة والسكون ، والإمكان والتعذر ، في هذه الرؤية البصرية . ويعرض الباحث ـ على مستوى النوع الثاني ـ لأنماط القول الواصفة ، ولخصائصها وأدوارها في الرواية . وهو يتناول ـ على مستوى النوع الثالث ـ أفعال الحركة الواصفة ، والوصف والحكي ، والوصف الكتابي ، والوصف ـ المرجع .

٥ ـ ٤ الزمن :

نظرا لأهمية الزمن في خلق الانطباع بالاشتغال السردي داخل كل خطاب ، ولأوجه الاختلاف بين الزمن بمعناه الفلسفي والزمن الخاص بالحكي ، ولتوزع الأزمنة الداخلية في النص بين زمن الحاكي وزمن المحكي عنه ، وللتقاطع بين زمن الحكاية وزمن الخطاب ـ نظرا لهذا كله ، يعرض الباحث لهذه الجوانب بشكل عام ، قبل أن يتناول بالتحليل الأزمنة الداخلية في « نجمة أغسطس » ، على أساس أن هذه الأزمنة « تمثل حجر الزاوية في هذه الرواية » .

وفي هذا الإطار يتناول الباحث كلا من « الزمن الدوري » ، الذي يقوم على التقسيم الكوني للديمومة إلى وحدات معينة ذات طبيعة قياسية ، كالساعة واليوم والشهر . . . الخ ، و« الزمن المتقاطع » بين زمن الحكاية وزمن السرد ، وأخيراً « الزمن والكتابة » من خلال علاقة الحكاية بالكتابة السردية .

وعلى مستوى « الزمن الدوري » يكشف الباحث عن أن « نجمة أغسطس » لا تخرج في بنائها عن الأسلوب الزمني الذي تعتمده كتابة المذكرات ، وأن أحداث الرواية تتوزع خلال سبعة وعشرين يوما ، وأن وحدة « اليوم » ـ من ثم ـ يمكن أن تعد بمثابة وحدة سردية أساسية . وهو يكشف كذلك عن أن هذا الزمن الدوري يتقاطع مع زمن آخر ، يمكن تسميته « بالزمن البيولوجي » ؛ وهو يتمثل في لحظتين متميزتين : ما بعد الظهر ، والليل .

وعلى مستوى « الزمن المتقاطع » يحلل الباحث علاقات « الاسترجاع » الداخلي والخارجي ، و « الماضي القريب » ، و « الماضي البعيد » ، المتعلقة بـ « الأنا/الراوية » ، وعلاقة « ماضي الآخر » أو ماضي الشخصيات التي تدخل مع الراوية في علاقة ما ، كما يحلل علاقة « الاسترجاع التاريخي » المرتبطة بفضاءات تاريخية في الرواية .

وعلى مستوى « الزمن والكتابة » يقسم الباحث الرواية إلى ثلاثة أقسام نصيّة ، تبعا للفواصل السردية فيها ، واعتماداً على اليوم بما هو وحدة زمنية تتكفل بتنظيم الأحداث . ومن خلال هذا التقسيم يدرس الباحث العلاقة بين مدى الامتداد النصّي ، ومدى الزمن المحكي في الرواية .

٥ ـ ٥ المكان :

المكان في « نجمة أغسطس » له علاقة وثيقة بالرحلة ؛ ومن هنا كانت سطوة فضاءات الطرق والأماكن التاريخية العامة في هذه الرواية . ويكشف الباحث عن ثلاثة أنماط للفضاء المكاني ، في ارتباطه بالزمن ، داخل الرواية : النمط الواقعي ؛ والنمط الذاتي ؛ والنمط التاريخي .

أما النمط الواقعي فيعد الأساس الذي يمنح الرواية طابعها الخاص ، ويرتبط بالخط الطولي للرحلة . ويتكون هذا النمط من الطرق التي تستخدم مجالا أساسيا للحصول على المعرفة ، ومن الأماكن العامة (النوادي والفندق والمكاتب) ، والأماكن الموازية لها (الدور والاستراحة) . وتمثل هذه الأماكن ـ فيما تمثل ـ رمزا يقوم بذاته للإعلان عن كل مظهر خفي للحقيقة الاجتماعية .

ويتميز النمط الذاتي بحضور رموز شخصية محدده داخل الرواية ؛ فيرتبط « السجن » ـ مثلا ـ في تواجده الروائي بـ « شهدي عطية » ، ويرتبط « البيت » « بالعجوز » ، و « المدرسة » بـ « عبد السلام أفندي » ، وهكذا .

أما النمط التاريخي فيمثل « المعبد القديم » مكاناً مركزيا له . وهذا المعبد ، فيما يرى الباحث ، يشير بخصوصيته إلى الجذور التاريخية للإنسان المصري ، في توزعه بين مؤسسات سلطوية متعددة .

ويلمح الباحث إلى أن المكان ، في « نجمة أغسطس » ، يخضع لمبدأ تركيبي عام ، يتمثل في التقابل بين الأنماط السابقة ، كما يرى أن الفضاء المكاني ، المقدَّم في الرواية ، لا يعمل على استحداث تغيير في مجرى الحدث . ومع هذا فالمكان ، من ناحية أخرى ، يخضع للطابع الرحلوي الذي يحكم سرد الرواية برمته .

٥ ـ ٦ التعدد اللغوي :

وفي المرحلة الأخيرة من دراسة (البنية السّطحية) ، يقدم الباحث رصدا لمظاهر التعدد اللغوي في « نجمة أغسطس » مؤسّساً رصده على فرض « ميخائيل باختين » الخاص بالنظر إلى الرواية بوصفها ساحة لالتقاء التعدد الأسلوبي واللغوي والصوتي ، وبوصفها ـ من ثم ـ مساحة للتنوع الاجتماعي للغات ، ولتنوع الألسن والأصوات الفردية .

ويكشف الباحث ، من هذه الناحية ، عن وجود ثلاثة مستويات لغوية في الرواية :

١ ـ كلام السارد في تعدد موضوعاته .
٢ ـ كلام الشخصيات .
٣ ـ كلام الآخر ، المقدَّم في شكل استشهاد .

وعلى المستوى الأول ، يميز الباحث بين لغة السارد الموضوعية ، ولغته المتعلقة بالذاكرة ، ويشير إلى أن هناك نوعاً من « التهجين » يتصف به البعد « اللغوي ـ الذاكرتي » في الرواية ، حيث نواجه تعددا لغوياً يتمثل في حضور معاجم لغوية مختلفة .

وعلى المستوى الثاني ، يقدم الباحث مجموعة

استشهادات على التعدد اللغوى فى الخطاب الخاص بشخصيات الرواية ، ويكشف عما يتضمنه هذا التعدد من غنى وتنوع ، حيث تظهر هناك لغات السلطة والمهندسين والأطباء والسائقين والعمال والأجانب والصحفيين والأطباء . وبذلك تختلف اللغة ـ فى الرواية ـ اختلافا بيّناً ، فى شكلها العلمى ، والمعرفى ، وشكلها المحلى ، والفصيح ، والساخر ، واليومى .

وعلى المستوى الثالث ، يلاحظ الباحث أخيرا وجود لغة أخرى مختلفة عن لغة كل من السارد والكاتب ، هى لغة الآخر ، المقدَّمة مباشرة دون وسيط ؛ وهى لغة تصعِّد المفارقة بين اللغة الأدبية وغيرها . ويذهب الباحث إلى أن لغة مثل لغة « الفرعون رمسيس » بالرواية ، تعكس تصوراً للعالم فى صراعاته ، وتفصح عن ظهور السلطة بوصفها فاعلا أعلى ، يمتص الصراع لصالحه من حيث تمثيله لشريحة اجتماعية .

٦ ـ ١ « بنية المعنى »

فى هذا الفصل الأخير ، يدرس الباحث « المعنى » فى « نجمة أغسطس » من عدة زوايا . فيتناول (القصدية والعنوان والتعاقدات) ، و(تكون قصدية المعرفة)، و (وضعية الإنتاج) و (وضعية الاستهلاك) و (السياق البلاغى) ، وأخيرا (المعنى الأيديولوجى) .

٦ ـ ٢ القصدية والعنوان والتعاقدات :

بعد أن يعرض الباحث للمزالق والإشكاليات المتعلقة بعملية استكشاف آليات المعنى ، وحدود اشتغاله فى النص الأدبى بشكل عام ، يتناول « القصدية » ، القبلية والمهيمنة ، وعلاقتها بالمعرفة فى « نجمة أغسطس » ، فيحلل القصدية فى علاقتها بـ (الأنا ـ الكاتب) ، ويشير إلى وجود تعاقدات بين الكاتب والقارىء ، تعمل على تحديد فعالية المعنى المشترك ، والإضافى ، الذى يسهم القارىء فى خلقه وتكوينه . وأول شكل للتعاقد فى « نجمة أغسطس » يرتبط بالعنوان نفسه ؛ « فالنجمة » تعبر عن علاقة بالفعل « نجم » (الذى يعنى ، فى أبسط معانيه المرادفات : حصل ـ نتج ـ حدث) ، و « أغسطس » يشير إلى ما بعد قيام « الثورة » فى مصر فى شهر « يوليو » . وبذلك يصبح العنوان ـ كما يستنتج الباحث ـ تعبيراً عما حدث فى مرحلة عبد الناصر ، بوصفه رمزاً « لثورة » ١٩٥٢ .

٦ ـ ٣ تكوُّن قصدية المعرفة :

ويحلل الباحث تكون المعرفة بوصفها قصدية نصّية ، تخضع لتواصل نصّى داخلى ، يتم بين السارد ، بوصفه غير حائز على هذه المعرفة ، وشخصيات فى الرواية يُفترض أنها تملك هذه المعرفة ، فيتناول « المعرفة الأوّلية » المباشرة ، و « الميتا ـ معرفة » بوصفها وظيفة نصيّة داخلية ، تعمل كاقتراح دلالى يشير إلى مرجعه الخارجى ، من خلال دليل ـ أو مومىء ـ مناسب . وهنا يصبح « الاستنتاج » وسيلة لتقويم العالم ، عن طريق نفى كل تغييب له .

٦ ـ ٤ وضعية الإنتاج :

يتناول الباحث ، هنا ، علاقة « نجمة أغسطس » بالمؤسسة الأدبية التى كانت تحكم الإنتاج الأدبى العربى فى زمن صدورها ، وعلاقتها برواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك الرائحة » ، ويشير إلى خضوع « نجمة أغسطس » ـ بدرجة أكبر من الرواية الأولى ـ للمؤسسة الأدبية ، من ناحية علاقتها بإحدى مكوناتها الخارجية : السلطة ، حيث يصل الكاتب ـ فيما يؤكد الباحث ـ إلى درجة أكبر من الرقابة الداخلية على الكتابة ، وإلى إدراك معرفة بصدد الذات ، تتجلى ـ هذه المعرفة ـ فى الإقرار بالعجز على مستوى الفعل السياسى ، وفى إدراك أن المجال الوحيد لممارسة فعلها يتحيَّز فى مجال الكتابة ، فيتحول شكل الذات السياسى إلى شكل ثقافى ؛ إلى كتابة روائية .

٦ ـ ٥ وضعية الاستهلاك :

وفيما يختص بالتلقى ، تتضمن « نجمة أغسطس » ـ من ناحية ـ اقتراحات دلالية محض ، تخلق نوعاً من التعاقد الممكن مع القارىء . « فالسد » ، وهو « تيمة » مركزية للرواية ، يصبح فى علاقته بالأسلوب « التغطياتى » ـ من التغطية الصحفية ـ اقتراحا دلاليا أوليا ، يوجه انتباه القارىء (وهنا يقيم الباحث مقارنة بين السدّ فى الرواية ، و« تغطيته » فى كتاب « إنسان السد العالى » ، الذى شارك صنع الله إبراهيم فى كتابته مع كمال القلش ورؤوف مسعد) .

وتتضمن الرواية ـ من ناحية أخرى ـ اقتراحات دلالية أخرى ، تتعلق بمفهوم الكتابة نفسه ؛ إذ يتأسس التشكل السردى ، فى « نجمة أغسطس » ، على مبدأ الحداثة . فالسارد يطرح ـ عمليا ـ أسئلة نقدية حول ممارسات روائية سابقة ؛ ومن ثم يستحضر القارىء مجموعة من المقارنات مع تلك الممارسات السابقة . ويشير الباحث إلى أن معنى « الجهاد » يعد من أهم المعانى التى تلحق نص « نجمة أغسطس » من خلال عملية التلقى .

٦ ـ ٦ السياق البلاغى :

وإلى جانب رصد ما يستدعيه نص الرواية ، بفعل المواضعات الثقافية ، يتطرق الباحث أيضا إلى مناقشة ما يمكن أن يُضاف إلى هذا النص من معنى ، بفعل قوانين التواصل التى تحدد الارتباطات بين المتكلم والمستمع ، فيعرض للاستعمالات البلاغية المتناثرة فى نص الرواية ، التى تؤدى إلى نوع من « التحويل الاستعارى » ، يقوم به المتلقى ، مستعينا فى هذا بما أرساه « ديكرو » Ducrot من تصنيف المعانى فى ثلاثة أنماط : المفترض ـ والمؤكد ـ والمضمر . ويتوقف الباحث ـ فى تحليله لبعض عناصر المعانى المضمرة فى « نجمة أغسطس » ـ عند جزئيات : المال ، والآلة والعمل ، وفعاليات الجسد ، والموت ، وردود الفعل البيولوجية ، والجنس ، من خلال المعانى المضمرة التى يستنتجها القارىء من النص ، ويرى من خلالها الأبعاد المتنوعة لهذه الجزئيات .

٦ ـ ٧ المعنى الأيديولوجى :

وفى هذا المستوى يؤكد الباحث صعوبات تحديد مصطلح « الأيديولوجيا الأدبية » أو « الأيديولوجيا النصّية » ، ويميز بين « المعنى الأيديولوجى النصّى » ـ الذى يخضع لاستخدام خاص ـ و « أيديولوجيا المعنى الأدبى » ـ بوصفها تصوراً نظريا أرقى ، موجهاً من الخارج للمعنى الأيديولوجى ، ومتحكماً فيه .

والمعنى الأيديولوجى ، فى « نجمة أغسطس » ، كما يلاحظ الباحث ، يقدَّم فى شكل تمثلات ذهنية وتصورات اجتماعية ، من خلال ملفوظات الشخصيات المتعددة والمتباينة . ويحلل الباحث هذه التمثلات ، ويرى أن الخصائص المميزة للمعنى الأيديولوجى ـ فى تركيبه النصّى وفى علاقته بالسارد ـ مرتبطة بأيديولوجيا الكاتب المتحكمة فى إنتاج الرواية فى مجملها ، وفى زمن خاص ، ووفق خصوصية أدبية خاصة . والشكل الروائى المعتمد فى « نجمة أغسطس » ، فى جدّته ومغامرته الشكلية ، يعد دالا على الخلفية الناتجة عن التحولات التى اعترت المجتمع المصرى ، والعربى ، فى مرحلة الستينيات .

٨ ـ « استخلاصات »

يقدم الباحث ـ فى ختام رسالته ـ مجموعة من الاستخلاصات ، يهدف من إيرادها ـ فيما يقول ـ إلى إعادة تأطير الدراسة كلها فى رحاب سؤال جوهرى ، له أهميته فى استجلاء الإضافات التى يقدمها نص صنع الله إبراهيم للمتن الروائى العربى : إلى أى حدّ استطاع صنع الله إبراهيم ، فى « نجمة أغسطس » ، أن يصدر عن تصور نظرى ما للرواية بوصفها جنساً أدبيا ؟

وفى محاولة الباحث الإجابة عن هذا التساؤل نراه يؤكد أن « نجمة أغسطس » رواية تبدى اهتماما فريدا ببلورة الجدال الذى يجب أن يقوم بين أى عمل روائى ونظرية الرواية ، فيشير إلى وجود نوع من الاختلاف بين « الكتابة السائدة »

وهذه الرواية . ويقول إن صنع الله إبراهيم يصنع كلمته ، مع كلمات شخصياته ، على قدم المساواة ، وأن « نجمة أغسطس » رواية تسعى إلى إعادة تشكيل الحقيقة على نحو « ديالوجي » تماما .

ويجمل الباحث مجموعة من « عناصر التجديد » التي رأى أن « نجمة أغسطس » تزخر بها . ومن هذه العناصر ما يتحقق على مستوى جوهر الحكي ، مثل : تحطيم وحدة الانطباع ، ومجاوزة الحكاية ، والبعد اللا شخصي ؛ ومنها ما يتحقق على مستوى الكتابة ، مثل : البعد « الجراف » ، الخاص بتقسيم النص إلى أقسام وفصول ؛ والبعد « الوثائقي » و« اللصقي » ، الذي يزيد من تعدد المستويات النصّية ، ويحقق كل موضوعية ممكنة . كما يفتح الرواية على الفنون والمعارف الأخرى . وأخيراً ، فمن هذه العناصر التجديدية ما يتحقق على مستوى البعد « التفطياتي » ، الصحفي ، الذي يضفي على « الكاتب » مسحة « الشاهد » ، ويخرق الاعتياد المهيمن على الإبداع الروائي .

ويؤكد الباحث ، في استخلاصاته ، أن « الاهتمام المفرط بالواقع » في « نجمة أغسطس » ، لا يتماثل مع الواقعية كما مورست لدى روائيين آخرين ، وأن التعدد ، الذي تقوم عليه كتابة هذه الرواية ، يجعل الإيهام بالواقع ، فيها ، معرضاً لعملية « تكسير » حاد . ويتمثل هذا التكسير في الاحتراب بين « العام » ــ بوصفه مشتركا وقابلاً للتعرف عليه ــ و« الخاص » ــ بوصفه تجسيداً لمزاج « الأنا ــ الراوي » .

وعلى مستوى وضعية « نجمة أغسطس » في سياق نظرية الرواية ، يشير الباحث إلى أن رواية صنع الله إبراهيم هذه على مستوى الشكل ، تقيم جدالاً مع « الرواية الجديدة » كما عرفت في فرنسا ، وإن ظلت الخلفية العامة الموجِّهة للكتابة مختلفة . كذلك فإن هذا الجدال لا يتسم بالطابع الآلي الذي يعتمد على استيراد التقنيات .

و« نجمة أغسطس » ــ كما يقول الباحث ، أخيراً ، معتمدا على ما أرساه « ميخائيل باختين » حول « الرواية متعددة الأصوات » ــ رواية تحفل بعناصر إبداعية متنوعة ، وتقوم على نوع من التكسير المستمر للكتابة ، وأيضا على تعدد المستويات اللغوية ، إلى جانب الطابع « الديالوجي » ، الذي تحفل به هذه الرواية بشكل واضح .



رسائل جامعية

بنية القصيدة عند أبي تمام

عرض : يسرية يحيى المصرى

عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدمت بها الباحثة يسرية يحيى عبد الحميد المصرى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس وموضوعها : « بنية القصيدة عند أبي تمام » وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

يتناول هذا البحث شعر أبي تمام من منظور بنائى ، ويطمح إلى الكشف عن بنية كلية تنتظم شعر أبي تمام ، إذ إن أى شيء لابد أن يكون له بالضرورة بنية خاصة تحكمه وتفسره ، ولابد أن يكون له تنظيمه الباطنى الذى يجعل له شكلا خاصاً يميزه عن غيره من الأشياء .

والهدف من التحليل البنائى هو الوقوف على روح العمل الأدبى ، وتعرف مختلف مستويات التحليل الأدبى ودورها فى خلق البنية العامة للنص ، ومن هنا كان التركيز فى هذه الدراسة على دراسة الإيقاع والصيغ والتراكيب ومدى تواصلها جميعها مع المستوى الدلالى للنص الأدبى ، فالتحليل البنائى هو فك للقصيدة ثم إعادة تركيبها مرة أخرى ، أو هو الغوص فى البنية التحتية العميقة للقصيدة بغية اكتشاف النظام الذى يشكلها ويربط مختلف مستويات التحليل الأدبى .

إن البنائية طريقة فى الرؤية ، ومنهج فى معاينة الوجود ، إنها ــ كما يقول كمال أبو ديب ــ لا تغير الشعر ، ولكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد والغوص على المكونات الفعلية للشيء وللعلاقات التى تنشأ من هذه المكونات ، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر ، وتحوله إلى فكر متسائل قلق متوثب مكتنه متقص ، فكر جدلى شمولى فى رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع .

التحليل الأدبى بهذه الطريقة يعد طريفاً وخلاقا عند تطبيقه على شعر أبي تمام ، فمع استحكام عمود الشعر العربى فى الفكر النقدى والبلاغى القديم ، ومع التسليم بالأغراض الشعرية وأن البيت هو وحدة القصيدة ، فضلا عن ثبات مفهوم المعانى على ما كانت عليه فى التراث النقدى القديم ، تصبح الضرورة ملحة لدراسة شعر أبي تمام ، دراسة بنيوية من منظور جدلى يعاين جدلية فكر أبي تمام وأثر ذلك التفكير الجدلى فى عالمه الشعرى .وعلى ضوء التحليل البنائى لشعر أبي تمام وفى ظلال ذلك الفكر الجدلى المتشابك يمكن للباحث أن يفسر خصيصة من أهم خصائص شعر أبي تمام وهى الغموض وتعدد الاحتمالات الكامنة فى المعنى الواحد ، تلك الخصيصة التى خرجت بالمعنى عن وحدانية البعد فصدمت بذلك حس الآمدى النقدى .

وفكر أبي تمام فكر جدلى شمولى . وقد تجلت هذه الشمولية فى بناء القصيدة من خلال استخدامه الخاص المفرط للاستعارة والطباق والجناس والمذهب الكلامى . ويهدف التحليل البنائى لشعر أبي تمام إلى البحث عن العلاقة بين هذه الظواهر الشائعة فى شعره،وهذه الظواهر تعد نتاجا لرؤية جدلية تعاين الأشياء كما تعاين الوجود من خلال الثنائية . فالاستعارة كشف ثنائى لعلاقات التشابه والتضاد بين أشياء لا علاقة ظاهرية بينها ، والطباق كشف ثنائى للتشابه عبر التضاد والتضاد عبر التشابه ، والجناس كشف ثنائى يبحث فى الاختلاف من خلال التشابه والمذهب الكلامى يبحث فى التشابه عبر الاختلاف .

هذه العناصر التى تعد خصيصة جوهرية فى العالم الشعرى لأبي تمام فى حاجة إلى التحليل البنيوى الحريص على الغوص فى العلاقات الجدلية بين الأشياء . ويمكن للدارس من خلال هذا الفكر الجدلى الذى يعد علامة بارزة فى شعر أبي تمام تكشف رؤيا الشاعر للعالم ومعاينته للوجود ، والوصول إلى النظام الذى يحكم القصيدة فى شعره ،والنظام الذى يسرى فى عقله ؛ وبذلك يصل الدارس إلى فهم علاقة الشاعر الجدلية بالوجود والكون والمجتمع من حوله .

ينقسم هذا البحث إلى قسمين يختص القسم الأول منه بدراسة « البنية الإيقاعية » ، ويختص القسم الثانى بالبنية الدلالية واللغوية ، حيث يعالج القسم الأول كل ما يتعلق بموسيقى شعر أبي تمام، ويتضمن ثلاثة فصول تعالج بنية الأوزان وبنية القوافى وموسيقى الحشو .

يعالج الفصل الأول « بنية الأوزان » البحور المستخدمة فى ديوان أبي تمام معتمداً على المنهج الإحصائى كمؤشر كمى على تواتر بعض الظواهرالإيقاعية بالقياس إلى ندرة غيرها من الظواهر . والهدف من ذلك الإمساك بناصية الإيقاع وتوصيفه كميا دون الاعتداد ببعض المقولات العروضية الشائعة غير المدعمة بالإحصاء الكمى . وقد تناول الفصل البحور المستخدمة بالاعتماد على كم المقاطع من خلال تقسيمها إلى ست مجموعات ، ثم التعرف على نسب تواتر البحور،وتثبت الدراسة الإحصائية أن هناك أربعة من البحور تشكل ٧٥ ٪ من البحور المستعملة فى الديوان ،وهى الكامل والطويل والبسيط والخفيف ، وأن الكامل وحده ،يشكل ما يزيد قليلا عن ربع البحور المستعملة فى الديوان ، وقد احتل الصدارة يليه الطويل والبسيط (٧٨ ,١٧٪) ثم الخفيف (١٣,٧٣) ،وقد ثبت من خلال إحصاء عدد الأبيات المستخدمة فى كل بحر (فضلا عن عدد القصائد والمقطوعات) أصالة تقدم الكامل على الطويل ، كما ثبت أن الشاعر فى عدد الأبيات يفوق كثيرا نسبة استخدام عدد القصائد .

ويناقش الفصل الأول أيضا،فضلا عما سبق، أنواع المقاطع فى البحور المستخدمةعلى حسب التواتر، الذى يؤكد ازدياد حظ البحر من الاستخدام بازدياد عدد المقاطع فى كل بحر وبقياس الفارق بين نسب كم الأبيات فى البحور كثيرة المقاطع ونسب كم الأبيات فى البحور قليلة المقاطع، تلحظ الباحثة أن الفارق بينهما كبير جداً .

وقد انقسمت البحور المستخدمة فى الديوان إلى قسمين : القسم الأول يتميز بتفوق عدد المقاطع القصيرة على الطويلة ، ويضم الكامل والوافر ، والقسم الثانى يتميز بتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة ، ويضم الطويل والبسيط والخفيف . وقد أثبت البحث أن ما يزيد على ٤٠٪ من عدد أبيات الديوان نظمت على وزن الكامل والوافر لخاصية مطردة فيهما ، وهى تغليب المقاطع القصيرة على الطويلة تارة ، أو التساوى بينهما تارة أخرى ، أو تغليب احداهما على الأخرى . ويعاود البحث تقسيم البحور المستخدمة إلى قسمين ، القسم الأول يختص بالأوزان المفردة ، والثانى بالأوزان

المركبة . ويثبت البحث تفوق نسب استخدام الأوزان المركبة (٦٠,٩ ٪) على الأوزان المفردة (٤١,٦ ٪) ، وشيوع الزحافات والعلل فى لكامل والوافر بالقياس إلى البسيط والطويل ، لكأن طبيعة الإيقاع فى ديوان الشاعر يغلب عليها التنويع أو إيجاد التقابل التام بين تفاعيل البيت لإحداث النغم المطلوب . إن ازدواج التفاعيل يؤكد بالضرورة صفة التنوع فى النغم الذى يؤدى إلى إقامة « التناسب » الضرورى بين الحركات والسواكن ، كما يذهب حازم القرطاجنى .

ويعاود الفصل الأول النظر للبحور المستعملة على ضوء الوتد المجموع والمفروق ، ونسب ورود بحور كل منها ، ودور كل وتد داخل البحر من خلال الإيقاع الصاعد للوتد المجموع والهابط للوتد المفروق . وقد أثبتت الدراسة الإحصائية انخفاض نسبة استخدام الهزج والمتقارب مع أنها من البحور المبدوءة بجوهر الإيقاع الثنائى التكوين ، وارتفاع نسبة استخدام البحور المحتوية على الوتد المفروق وتشمل ربع قصائد الديوان ، على حين أن الأبحر التى تحتوى على الوتد المفروق والتى نظم فيها شعراء ما قبل الإسلام قد بلغت ٥ ٪ من شعرهم .

والإيقاع عند الشاعر يقوم على تكرار نواة نغمية ومجموعة من الوحدات المحايدة الأقل ، كما أن ازدياد نسبة البحور المحتوية على وتد مفروق تظهر ولع الشاعر بإقامة الإيقاع عن طريق التناظر لا الانتظام الشكلى فى الايقاع بتكرار نغم واحد رتيب يحتوى على النواة الإيقاعية . ويختتم الفصل الأول بالحديث عن السكتة الشعرية والوقفة المعنوية ، وتوازى الشطرين لتحقيق أعلى درجات التماثل التركيبى فى ديوان أبى تمام ، واستقطاب ما عداهما من ظواهر إيقاعية قد تتضاد معها كالتدوير والتضمين ، فالإيقاع الأساسى الذى يطغى على الديوان على درجة عالية من الكثافة .

وقد ناقش الفصل الثانى بنية القوافى ، ودلت الدراسة الإحصائية على أن مخرج الشفتين يحتل المرتبة الأولى كروىّ فى نسبة تواتر أصواته ، يليه المخرج الغارى ، ثم الأسنانى ، فالطبقى ، فاللهوى ، وأخيراً حيز الحلق ، مما يرجع أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال . كذلك أثبت البحث من خلال تواتر القوافى أن أكثر الأصوات شيوعاً فى ديوان الشاعر هى الأصوات الأنفية والجانبية والتكرارية ويليها فى الشيوع الأصوات الانفجارية المجهورة ، ثم الرخوة المجهورة ، ثم المجهور المزدوج .

ويناقش الفصل الثانى القافية من خلال التناظر بين الأصوات من جهة مخارجها وبحسب صفاتها ، فيتعقب القوافى من خلال ثنائية الجهر والهمس والشدة والرخاوة ، وهى ثنائية متوازية مع ثنائية البحور المفردة والمركبة وثنائية الأبحر الصافية والممتزجة وثنائية الوتد المفروق والمجموع . وقد ناقش الفصل دور القافية النوعية Categorielle من خلال اختيار الشاعر لمجموعة من الكلمات التى تنتمى إلى بنية مورفولوجية واحدة ، فتنتمى بالضرورة إلى القطاع الدلالى نفسه الذى يربط بين كلمات القوافى فى القصيدة الواحدة . والتقابل النحوى الدلالى هو السمة الأساسية للقوافى فى ديوان أبى تمام ، فكثيرا ما يتواتر هذا التقابل فى القصيدة الواحدة من خلال التقابل القائم بين الأفعال والأسماء ، أو بين الأسماء والصفات أو بين صيغ المفرد والجمع ، أو بين صيغ الجمع المختلفة ، وقد يكون التقابل داخل النوع الواحد كأن تكون قوافى القصيدة فعلية ، ويكون التقابل بين أزمان الفعل أو بين التذكير والتأنيث .

والملاحظ على القصائد التى قافيتها المتدارك غلبة اسم الفاعل فيها ، أو صيغة منتهى الجموع أو الجمع بشكل عام . ويكمن فى بعض القصائد التقابل الحاد فى قافية المتدارك بين اسم الفاعل للمفرد وصيغ الجمع بشكل عام .

وينقسم الفصل كلمات القوافى إلى مجموعات بحسب بنياتها المورفولوجية ذات صيغ صرفية أو نحوية واحدة مما يؤكد الانتماء إلى مجال وظيفى نحوى واحد . ولا شك أن هذا التقسيم يمنح كلمات القوافى دلالة أقوى من خلال التقابل بين ما هو صوتى وما هو دلالى . وقد أثبت الفصل أن القافية عند أبى تمام تتميز بأنها متوسطة الكثافة ، وأن القافية ذات الردف تتمتع بنسبة تردد عالية . وفيها يختص بالفصل الثالث « موسيقى الحشو » فقد ناقش فكرة ازدواج الظواهر الصوت دلالية وتلاحمها فى الديوان خاصة الجناس ، كما ناقش نوعين من القوافى الداخلية فى شعر أبى تمام وهما القافية الداخلية بدون تقطيع عروضى متوازن ، والقافية الداخلية بتقطيع عروضى متوازن . وركز الفصل على علاقة القافية بسائر كلمات البيت من خلال التلاحم الدلالى القائم على التماثل الصوتى فى القوافى الوسطى والداخلية والتسجيع والترصيع والتشطير والتسميط ، كما ركز على التلاحم الدلالى من خلال قاعدة ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت فى التوشيح والإيغال والتمكين . ويؤكد الفصل الثالث وجود بعض الملامح المشتركة بين القافية بما هى مظهر صوتى وسائر كلمات البيت بما هى مظهر دلالى ؛ تلك الملامح القابلة لتحقيق الفاعلية المشتركة بينها ، وتكوين البنية المشتركة بينهما . كما يؤكد استمراراً لخصيصة التقابل الصوتى والنحوى والدلالى فى الديوان ، قيام صور التمكين والتوشيح والإيغال على التضاد بين كلمة القافية وكلمة فى صدر البيت من جهة ، أو بين مصراعى البيت من جهة أخرى .

وينقسم الباب الثانى إلى أربعة فصول ، وقد ناقش الفصل الأول مفهوم الدلالة بين القديم والحديث ، مركزاً الدراسة بشكل خاص حول الآمدى ونقده لمعانى أبى تمام .

وقد عالج الفصل الثانى من الباب الثانى « البنية الدلالية بين الإفراد والتركيب » وقد ثبت بالإحصاء أن أكثر من ستين فى المائة من شعر أبى تمام قد اتخذ المقطوعة قالبا له ، ولا شك أن بنية المقطوعة تختلف عن بنية القصيدة الطويلة . ويدرس الفصل المحاور الدلالية فى القصيدة . ويحدد تقابل الوظائف فيها مما يميز بين أنواع القصائد فى ديوان أبى تمام ، ويتم ذلك من خلال تحديد إيقاع الزمن فى القصيدة واستجلاء التشكيل الزمانى فيها ، وما إذا كانت تعبر عن لحظة زمنية محددة مقترنة بانفعال آنى ذى بعد واحد أو فى المقابل تحتضن الانفعالات المتضادة وتعبر عن صيرورة الزمن وتحوله . ولذلك فقد اتجه البحث إلى تقسيم قصائد أبى تمام إلى قسمين ، من خلال درامية الشعور وازدواجيته فى البنية المركبة ، وخلو البنية المفردة من هذه الازدواجية . وقد ناقش الفصل من خلال تقابل الوظائف شريحة الطلل والمرأة المعرضة ، وكيف أن هاتين الشريحتين تتقابلان مع شريحة الممدوح وشريحة الفخر بالشعر ، وأن شريحة الانسياح فى الصحراء تمثل علاقة توسطية بين المطلع والممدوح ، كما ناقش الفصل التقابل بين الشريحتين على مستوى الصيغ والمستوى الانفعالى والمستوى الكمى أيضا ، من خلال التقابل بين الإيقاع الصاعد والإيقاع الهابط فى الشريحتين المتضادتين .

وقد ركز الفصل الثانى على شريحة الممدوح فى القصيدة متعددة الشرائح ؛ إذ إنها شريحة مفتوحة غير مقيدة بزمان ، فكأنها تعبر عن انفساح الأمل من خلال شخص الممدوح فى التواصل والاستمرارية ، وتتواشج ملامح الجود وملامح الشجاعة فى إقرار الفاعلية ، وتتأكد فاعلية الجود من خلال استبطانه لحس التداخل والازدواجية وتصويره فى صورة تبلغ حد المنازعة والتوتر ، ولذلك تتسع الدائرة الدلالية للجود فيصبح مجمعا للشىء ونقيضه فى آن واحد ، وتتضح جدلية الجود من خلال تمتع الممدوح بالإيجابيات والسلبيات معا ، وتصبح جدلية الجود تلاحما بين الولادة والعقم والراحة والتعب والضحك والكآبة والهدم والبناء والصلابة واللين والغرم والغنم والشحوب والإشراق ، والتأليف والتشتيت .

كما يناقش الفصل الثانى المحاور الدلالية للاستعارة فى ديوان أبى تمام ، فيقسم موضوعات الاستعارة تبعا لورودها الكمى فى الديوان . وتحتل الاستعارات الخاصة « بالدهر » أو الزمان المكانة الأولى فى كثرة الورود ، يليها الفخر بالشعر ، ثم « المعالى » ، فالاستعارات الخاصة بالمكان ، ثم الآمال والأمانى ، ثم الكرم . وتبدو قيمة الاستعارة بشكل خاص فى شعر أبى تمام من خلال تركيزها على ازدواجية الرؤية التعبيرية ، وهذه الازدواجية تجعل طرفى الاستعارة يسير كل منها مع الآخر جنبا إلى جنب .

ويتعرض الفصل الثانى للكلمات المفاتيح فى ديوان الشاعر وفى المديح بصفة خاصة ، أى الكلمة التى حظيت بأعلى نسبة تواتر داخل الديوان . ويشكل «الدهر» الكلمة المفتاح لكثرة وروده ، سواء ورد بهذا اللفظ أو بألفاظ مختلفة مترادفة كالسنين والحقب والزمان والأيام .

ويتكاثف مع تواتر التصنيفات الاستعارية لبعض الموضوعات والكلمات المفاتيح التى شاعت فى شعر أبى تمام ، نسبة شيوع بعض التراكيب الإضافية المصنفة بحسب موضوعاتها ، وأهم محاور هذه التراكيب الإضافية محور الدهر ومحور المجد ومحور الموت ومحور الجود ومحورالقوافى ، على أن هناك ملمحا عاما يجمع بين هذه المحاور بماهى موضوعات استعارية أو بما هى مركز إشعاع دلالى، وهو طغيان عنصر الحركة ، والإلحاح على علامات الحياة المتحركة المتغيرة .

هذا وقد دارت استعارات الدهر حول أربعة محاور : الإنسان ، والجمل ، والقناة المعوجة ، والبرد بحواشيه الرقيقة أما الاستعارات المتصلة بنوائب الدهر فقد دارت حول الإنسان ، والجمل ، والنار ، والبكارة . وقد دارت الاستعارات المتصلة بالأرض حول الأنوثة بشكل خاص من خلال الاختيال ، والتبختر ، والاكتحال ، والافتراع ، والبكارة .

وتدورالاستعارات الخاصة «بالقوافى» حول المرأة البكر أو الأيم والافتراع ، والنطاح ، والثوب والحلى ، ثم الناقة ، ثم القناة ، ثم السيف والدوحة والثوب .

وتؤكد موضوعات الاستعارة ذلك التشابك والالتحام بين الحياة الإنسانية والحيوان ، وخلافا لذلك التشابك تتلاحم الحياة الطبيعية والحياة الانسانية وتتشابكان فى الاستعارات الخاصة بمحور الجود . ويتأكد العنصر الحضارى فى الاستعارات المتصلة بالمجد والقوافى والدهر .

وإذ يجسد المكان المحدودية والثبات والانتهاء فإن الاستعارات الخاصة به تدمر هذا الثبات ، من خلال الحركية التى تشكل الحياة الإنسانية وهذا مما يؤكد التزاوج فى عقل الشاعر بين المكان الثابت وحركات الإنسان .

ويختص الفصل الثالث من الباب الثانى بالبنية الدلالية للمطالع ، فيتناول بالإحصاء نسب ورود المطالع داخل الأغراض . ويتجلى المديح محتلا المرتبة الأولى ، فثلاثة أرباع قصائد المديح ذات مطالع ، على حين يخلو الغزل من القصائد ويقتصر على المقطوعات .

ويركز الفصل الثالث من خلال المطالع على جدلية المكان أو الزمان التى يجسدها الطلل ، فيبدو الطلل المكان مختزلا لزمان تصورى هو مزيج من الماضى والحاضر ، إذ يمثل خلخلة لمفهوم الزمان من خلال تلك الحركة النشطة المتراوحة بين مشهد الطلل حديثا والزمن الغابر مع المحبوبة ، كما يمثل اختزال الزمن فى الطلل فى توحد اللحظتين تارة وفى طغيان مشهد الحياةوالحركة والحب على مشهد الخراب .

ويختص الفصل الرابع بالحديث عن « البنية الدلالية اللغوية » ويتناول استخدامات الألوان فى شعر أبى تمام من خلال اللاتناسب بين الصفة والموصوف ، كما يحدد السياقات الدلالية للألوان ، ويؤكد من خلال انحرافات الألوان عما وضعت له رمزية هذه الألوان وتوسيعها للحقول الدلالية .

كما يناقش هذا الفصل احتلال الأبيض والأسود مساحة كبيرة فى الديوان ، وأن الأبيض هو لون الألوان فى الديوان .

ويركز هذا الفصل على دراسة المزاوجات الاسمية والنعتية ، ويؤكد على دور الإضافات فى الخروج عن الدلالة الحرفية والتواشج القائم بين اللفظين الذى يصل إلى حد التلاحم وانصهار اللفظين ووصولهما إلى تركيب جديد . ويتعقب الفصل أهم المحاور الدلالية الخاصة بالإضافات وهى الجود والمنايا والدهر وقوافى الشعر والمعالى ، ويتضح من خلال المزاوجات الاسمية أن معظمها يجمع بين المحسوس والمجرد ، ويبدو الكون من خلال عالم الكلمات عالما يجمع بين التوحد والمخالفة ، وتسرى روح المخالفة عبر التوحد ، كما يتغلغل حس التوحد بين ثنايا المخالفة .

وقد ركز الفصل الرابع على الإرداف الخلفى Loxymore فى هذه المزاوجات . وقد عرفه هنرى موريبه فى معجمه بأنه نوع من التضاد يتم من خلاله التقريب بين كلمتين متباعدتين تبدو الأولى كأنها تلغى منطقيا الثانية . ويحدد كوهين للإرداف الخلفى بنية محددة الملامح تتمثل فى اللاتناسب الدلالى بين اسمين فى شكل عطف أو إضافة ، فالتركيب الإضافى يعد بنية تركيبية للإرداف الخلفى ، وهى من البنيات التى شاعت فى ديوان أبى تمام .

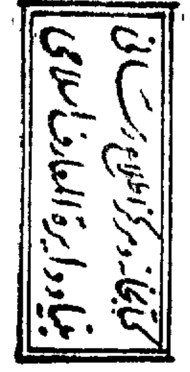
ويؤكد الفصل الرابع تلاقى ملامح الصور الأسلوبية فى ديوان الشاعر ، فالمجاز والاستعارة والإرداف الخلفى والإسناد الاسمى والمبالغة فى النعوت تتميز جميعها ببنية مشتركة ، وهى تداخل الملامح وتشابك العلاقات . وقد تعرض هذا الفصل للسمات الأسلوبية للديوان . وقد أثبت الإحصاء التفوق العددى للأفعال تليها الجمل الفعلية ثم الاسمية فالإضافات فالنعوت . ويعبر إيثار أبى تمام للفعل عن نظرته للأشياء من خلال تعاقب الزمن عليها ورصد الأشياء الثابتة وقد سيطرت عليها ديناميكية الفعل .

ويؤكد البحث فى النهاية أن الظواهر اللغوية فى ديوان أبى تمام تتآزر مع صور الإسلوب فيه لتؤكد حس التداخل والتشابك فى ذهن أبى تمام ، وذلك الحس الذى انطبع على استعمالاته الشعرية .

رسائل جامعية

المنهج الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية

عرض : سعيد محمد توفيق



عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث سعيد محمد توفيق إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وعنوان هذه الرسالة « المنهج الفينومينولوجى فى تفسير الخبرات الجمالية » .

أشرف على الرسالة الأستاذة الدكتورة أميرة مطر ، واشترك فى لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور صلاح قنصوه والأستاذ الدكتور محمود رجب . وقد أجيزت الرسالة وحصلت على مرتبة الشرف الأولى .

« الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية » بحث يكشف عن أسلوب جديد فى تناول قضية تقليدية . ويرى الباحث أن جوهر الفينومينولوجيا (أو الظاهراتية) يكمن فى هذا ؛ أى فى كونها أسلوباً أو منهجاً جديداً فى المعرفة والخبرة بالعالم والأشياء ؛ فلم تنشأ الفينومينولوجيا بوصفها مذهباً معيناً أو فلسفة بعينها ، وإنما بوصفها منهجاً ومشروعاً طموحاً لإعادة تأسيس الفلسفة ذاتها ، وإعادة صياغة مشكلاتها وقضاياها التقليدية عن طريق إعادة صياغة نظرية المعرفة أو الخبرة . وبهذا المعنى تكون الفينومينولوجيا فلسفة أولى أو فلسفة للخبرة ذاتها ، فهى تعلمنا أسلوباً أو منهجاً لتحليل ماهية الظواهر ووصفها ؛ أى وصف ما يظهر فى خبراتنا المباشرة بالعالم والأشياء .

ومن هذا المنظور نفسه ينطلق التطبيق الفينومينولوجى فى مجال البحث الجمالى أو ما يُعرف باسم « الإستطيقا الفينومينولوجية » ؛ فليس هذا العلم - فيما يرى الباحث - سوى تطبيق لمنهج الوصف الفينومينولوجى فى مجال معين من الخبرات الإنسانية ، وهو مجال الخبرات أو الظواهر الجمالية . فالسؤال الأساسى الذى تطرحه كل إستطيقا فينومينولوجية على نفسها هو : ما الذى يحدث فى خبرتنا حينما نكون إزاء عمل فنى ما ؟ وما هذا إلا محاولة لرصد الأسلوب الذى به تجيب الاستطيقا الفينومينولوجية عن هذا السؤال .

وكما يؤكد الباحث ، فإن هذه المحاولة لم تكن سهلة : فمجرد التعرف على طبيعة الاتجاه الفينومينولوجى فى تناوله لقضاياه - بما فى ذلك قضية الخبرة الجمالية - يعد أمراً معقداً ؛ لأن الاتجاه الفينومينولوجى ذاته يعد نتاجاً لكثرة من فلسفات أو تطبيقات متنوعة للمنهج الفينومينولوجى فى قطاعات متعددة من الخبرة . ولذلك ، فإن فهم طبيعة هذا الاتجاه يقتضى تركيز النظر على المنهج الفينومينولوجى ذاته ، بوصفه ذلك المنهج الذى يوحّد ويربط بين المعالجات التطبيقية المتنوعة . ولذلك فقد تناول الباحث فى دراسته معالجات عدة بوصفها عينات أو نماذج تطبيقية للمنهج الفينومينولوجى فى نطاق الخبرة الجمالية . والحقيقة أن هذه المعالجات لم تكن مقصودة لذاتها ، فليس الغرض من وراء هذا البحث عرض وجهات نظر ، أو حشد نظريات فلاسفة فينومينولوجيين حول قضية الخبرة الجمالية ، وإنما هدف البحث - بخلاف ذلك - هو إبراز أسلوب التناول الفينومينولوجى للخبرة الجمالية من خلال دراسة نقدية لهذه النظريات أو المعالجات بوصفها صوراً أو نماذج متنوعة من التطبيق . أى أن الباحث يحاول أن يلتمس فى هذه المعالجات تلك المبادىء والعناصر والإجراءات التى تسير وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا ، وأن يستبعد تلك الشوائب والعناصر الدخيلة التى تنتمى إلى سياق « لا - فينومينولوجى » . وقد اقتضى هذا تحديد معايير ثابتة مميزة للاتجاه الفينومينولوجى كمنهج خالص ؛ وفى ضوء هذه المعايير نظر الباحث برؤية نقدية فى التطبيقات المتنوعة ، وبهذا المعنى ، فإن هذا البحث - كما يشير الباحث - يعد بحثاً فى « فينومينولوجيا الفينومينولوجيا » فهو يجاوز إلى حد بعيد حدود التعريف بنماذج أو معالجات فينومينولوجية إلى رؤية نقدية لهذه المعالجات ؛ ولكنها رؤية نقدية تأبى إلا أن تكون من داخل الفينومينولوجيا ذاتها .

وفى ضوء هذه الأغراض البحثية قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب ، وصدره بمقدمة ، وذيله بخاتمة :

والباب الأول ، وهو معنون بعنوان «الفينومينولوجيا بين المنهج الخالص والبحث الجمالى » ، يُعد مدخلا ودعامة ضرورية للبحث برمته ، وينقسم إلى فصلين : أولهما الذى يحمل عنوان « ما الفينومينولوجيا ؟ » ، يعالج الفينومينولوجيا من حيث هى منهج خالص ، وهو يسلك سبيله إلى هذا بتتبع دوافع الاتجاه الفينومينولوجى ومنطلقاته ، مروراً بالمتغيرات والاختلافات التى طرأت على محاوره المنهجية ، ويبلغ غايته فى النهاية باستخلاص الثوابت أو العناصر المنهجية الأساسية التى يتفق عليها من ينتمون إلى هذا الاتجاه . أما الفصل الثانى ، فيكشف عن كيفية توظيف هذه العناصر المنهجية بما هى أسس أو منطلقات للبحث الجمالى الفينومينولوجى ، بخاصة فى مجال الخبرة الجمالية . وهذا الباب على درجة قصوى من الأهمية ، لأنه يمدنا بالأسس التى سوف نستند إليها فى تحليل المعالجات التطبيقية المتنوعة للخبرة الجمالية ومراجعتها .

والأبواب الثلاثة التالية تتناول بطريقة تحليلية نقدية نماذج تطبيقية متنوعة للمعالجات الفينومينولوجية للخبرة الجمالية ؛ وهذه المعالجات مرتبة ترتيباً تصاعدياً متناظراً مع تصاعد أهميتها ، أى أنها تتصاعد فى الترتيب وفقاً للقدر الذى تسهم به فى مجال البحث الجمالى الفينومينولوجى .

الباب الثانى مكرس - فى فصلين - لموقف هيدجر ؛ لأنه يغطى مساحة أو بعداً معيناً فى نطاق البحث الفينومينولوجى للخبرة الجمالية ، وهو ما أسماه الباحث باسم « البعد الأونطولوجى للخبرة الجمالية » ؛ ويعنى به تحليل ماهية وجود ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة ، أى العمل الفنى ذاته ، وتحليل أسلوبه . وقد انتهى الباحث من هذا الباب إلى ما مفاده أن قيمة هيدجر الأساسية بالنسبة للإستطيقا الفينومينولوجية هى تأكيده أولية مبحث العمل الفنى ، وفى مقابل ذلك فإن إخفاقه الأساسى يكمن فى أنه أهمل البحث فى أفعال الخبرة

ذاتها ، فلم يبين لنا كيف يتأسس العمل الفنى بما هو موضوع جمالى فى خبرة الذات . علاوة على أنه حصر دلالة العمل الفنى فى دلالته الأونطولوجية ؛ وبذلك جعل سؤال العمل الفنى تابعا لسؤال الوجود . وقد كان هيدجر يبحث فى الفن عن الفلسفة ، ومن ثم شاب معالجته طابع البحث فى فلسفة الفن لا الإستطيقا بمعناها الدقيق كعلم وصفى للخبرات الجمالية ، برغم أنه كان يستخدم أدوات فينومينولوجية .

أما الباب الثالث المعنون باسم « التحليل الفينومينولوجى للخيال والإدراك الحسى فى الخبرة الجمالية » ، فيتناول فى ثلاثة فصول ثلاث معالجات كانت مهتمة بتحليل العمليات الواعية فى الخبرة الجمالية ووصفها . فهذه المعالجات ، التى تمثلت بوضوح لدى سارتر وميرلوبونتى ودوفرين ، كانت مهتمة بالبعد أو الجانب الذى أغفله هيدجر ؛ وهو الجانب المتعلق بأفعال الخبرة ذاتها ، وبخاصة الأفعال التخيلية والإدراكية . وبرغم ما هنالك من اختلافات بين هؤلاء تصل أحيانا إلى حد التعارض ، إلا أنها بدت للباحث فى النهاية اختلافات فى بؤرة التركيز : فسارتر يقدم وصفا للخبرة الجمالية من حيث هى عملية يتمثل فيها الوعى تخيليا دلالة العمل الفنى من خلال الوسيط المادى أو الموضوع الفيزيقى المحسوس ؛ وميرلوبونتى يجعل دلالة العمل الفنى مباطنة فى هذا المحسوس وتعطى من خلاله لإدراكنا الحسى ؛ أما دوفرين فإنه يفيد منهما معا ويجاوزهما ، وذلك حينما يظهر لنا الطابع التركيبى للخبرة الجمالية ، التى تتألف من عناصر عدة تشمل الإدراك الحسى والخيال والشعور .

أما الباب الرابع والأخير ، فقد خصصه الباحث لرومان إنجاردن باعتباره يقدم لنا نموذجا للتحليل الفينومينولوجى الخالص للخبرة الجمالية . والباحث يعنى « بالتحليل الخالص » أنه تحليل مكرس لوجه الفينومينولوجيا ، ولم ينحرف فى أى من إجراءاته أو مراحله عن المنهج الفينومينولوجى ذاته . وإذا كان الباب السابق يقدم لنا معالجة دوفرين بوصفها ذروة تطور الإستطيقا الفينومينولوجية على نحو ماتم التعبير عنها فى فرنسا ، فإن هذا الباب يبرهن لنا على أن دوفرين لم يكن قادرا على مجاوزة أخطاء رفيقيه سارتر وميرلوبونتى وتطوير موقفهما إلا من خلال إنجاردن . وهذا الباب يشتمل على فصلين : أولهما يقدم لنا تحليلا فينومينولوجيا للخبرة الجمالية من خلال إطار تخطيطى عام ، وثانيهما يطبق هذا الإطار على نموذج أخص وهو الخبرة بالعمل الفنى الأدبى .

أما عن أهم نتائج هذا البحث الصريحة والمضمرة ، فيمكن إيجازها فى النقاط التالية :

أولا : إن أهم ما يميز الاتجاه الفينومينولوجى فى تناوله للخبرة الجمالية إنما هو طابعه المنهجى الذى يهدف إلى إعادة تأسيس الإستطيقا أو فلسفة الجمال بما هو علم وصفى للخبرات الجمالية ، فى مقابل الاتجاهات التقليدية بوصفها اتجاهات تأملية لا منهجية تقوم على فروض مسبقة ومعايير قبلية غير مستخلصة بعديا عن طريق الوصف . وهذا يعنى أننا ينبغى أن نعيد النظر فى المفهوم التقليدى لفلسفة الجمال بما هو علم معيارى .

ثانيا : إن الإستطيقا الفينومينولوجية إذ ترفض الاتجاهات التقليدية لعدم منهجيتها ، فإن ذلك لا يعنى أن كل اتجاه منهجى فى البحث الجمالى يكون مقبولا من الناحية الفينومينولوجية . ومن هنا فان الفينومينولوجيا ترفض رفضاً تاماً محاولات علم النفس المستميتة فى نقل منهج العلم التجريبى إلى الإستطيقا ؛ فالحقيقة أن الفينومينولوجيا تريد أن تجعل من الإستطيقا أو فلسفة الجمال « علما » وذلك بأن تؤسسها على منهج يكفل لها أكبر قدر من الدقة والصرامة اللتين يتميز بهما العلم ، وليس بأن تخلص هذا العلم من طابعه الفلسفى .

ثالثا : برغم أن التحليل الفينومينولوجى يبدأ بالتحليل البنيوى للعمل الفنى ، إلا أن التحليل الفينومينولوجى يجاوز إلى حد بعيد حدود البنيوية الخالصة ، التى تعد غير قادرة بذاتها على اكتشاف العناصر البنيوية التى تدخل فى تركيب العمل الفنى بوصفها عناصر قصدية تكون مفترضة بواسطة الخبرة ، أى بوصفها موضوعا لخبرة جمالية لا وجود لها خارج هذه الخبرة .

رابعا : إن الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسيره للخبرة الجمالية يجاوز إطار الذاتية والموضوعية معا ؛ فكما أن هذا الاتجاه يناهض النزعات الذاتية فى مختلف صورها النفسانية والنسبية التاريخية ، فإنه يقاوم بالمثل كل منظور موضوعى للجميل ، أى كل منظور يضع الجميل ويصنفه وفقا لشروط موضوعية قبلية فى مقولات معينة دوجماطيقية .

خامسا : ومجاوزة ثنائية الذات - الموضوع فى تفسير الخبرة الجمالية يعنى من الناحية المنهجية أن البحث الفينومينولوجى قد كشف لنا الطابع القصدى للخبرات الجمالية بوصفها خبرات يكون فيها الوعى مرتبطا بموضوعه الجمالى ومتوجها نحوه فى علاقة تلازمية .

سادسا : إن تأسيس الإستطيقا بما هى علم وصفى للخبرات الجمالية يقتضى من الناحية المنهجية تأسيس مبحث الخبرة الجمالية على مبحث العمل الفنى : فكل المعالجات الفينومينولوجية تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البدء بالإجابة عن سؤال أولى هو : ما طبيعة وجود ذلك الكيان الذى يكون معطى لخبرتنا الجمالية والذى نسميه العمل الفنى ، وما أسلوبه ؟ وبعدئذ فقط يمكن الإجابة عن سؤال آخر هو : كيف يظهر هذا الكيان فى خبرتنا بوصفه موضوعا جماليا ؟

سابعا : إن المنظور الفينومينولوجى فى أنقى صوره يؤكد الطابع التركيبى للخبرة الجمالية ، وهذا يعنى أنها ليست خبرة لحظية ، وإنما تتألف من عمليات معقدة تتداخل معا فى علاقات جدلية ؛ وبذلك تتم مجاوزة ما أسماه الباحث « بالمنظور الواحدى للخبرة الجمالية » .

ثامنا : إن المنهج الفينومينولوجى قادر بطبيعته على أن يمتد إلى تحليل ظواهر جزئية بالغة الدقة داخل الخبرات الجمالية المتنوعة ووصف هذه الظواهر . وهذا الطريق - الذى جسدته لنا بوضوح معالجة إنجاردن - يظهر لنا كذلك الطابع التكاملى للبحث الفينومينولوجى الذى يتميز بأنه ليس نتاجا لجهد فردى ، بل نتاجا لجهود جماعية ، بحيث يسهم كل جهد فى فحص ظاهرة أو مجموعة من الظواهر الجزئية وفقا لمنهج الفينومينولوجيا ، ثم يأتى جهد آخر ليضيف إليه أو يصححه ، وهكذا . .

تاسعا : برغم كل قدرات المنهج الفينومينولوجى ، فإنه فى النهاية ليس منهجا سحريا يكفل لنا إجابة عن كل التساؤلات ، أو دواء شافيا لكل المعضلات ، وإنما هو فحسب منهج يسمح لنا بقدر أكبر من دقة البحث وصرامته فى نطاق معين هو نطاق ما يظهر لنا فى الخبرة ؛ وهذا يعنى ضمنا أن هناك حتى فى مجال البحث الجمالى ظواهر معينة تجاوز هذا النطاق ، فلا تظهر فى خبرتنا على نحو مباشر ، وإنما تبقى مستورة تستعصى على التحليل والوصف المباشر ؛ ولذلك فإن هناك الكثير من القضايا سوف تبقى مجالاً لفلسفة الفن ، فى مقابل الوصف الخالص لخبراتنا المباشرة بالظواهر الذى ينبغى أن يبقى من نصيب الإستطيقا الفينومينولوجية .

عاشرا : إن القيمة الأساسية غير المباشرة لهذا البحث هى أنه يعلمنا كيفية التوظيف الأمثل لعناصر المنهج الفينومينولوجى من خلال دراسة تطبيقية عيانية ؛ وبذلك يقدم لنا منهجا من أكثر المناهج الفلسفية المعاصرة خصوبة وعمقا ، على نحو يمكننا من الإفادة منه وتطبيقه على ظواهر لا حصر لها .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض
القاهرة الدولى العشرون
للكتاب

فى الفترة من ٢١ يناير ـ ٨ فبراير
١٩٨٨

يدعوكم لمشاهدة
احدث وارقى ما أنتجته دور النشر العالمية



وثائق

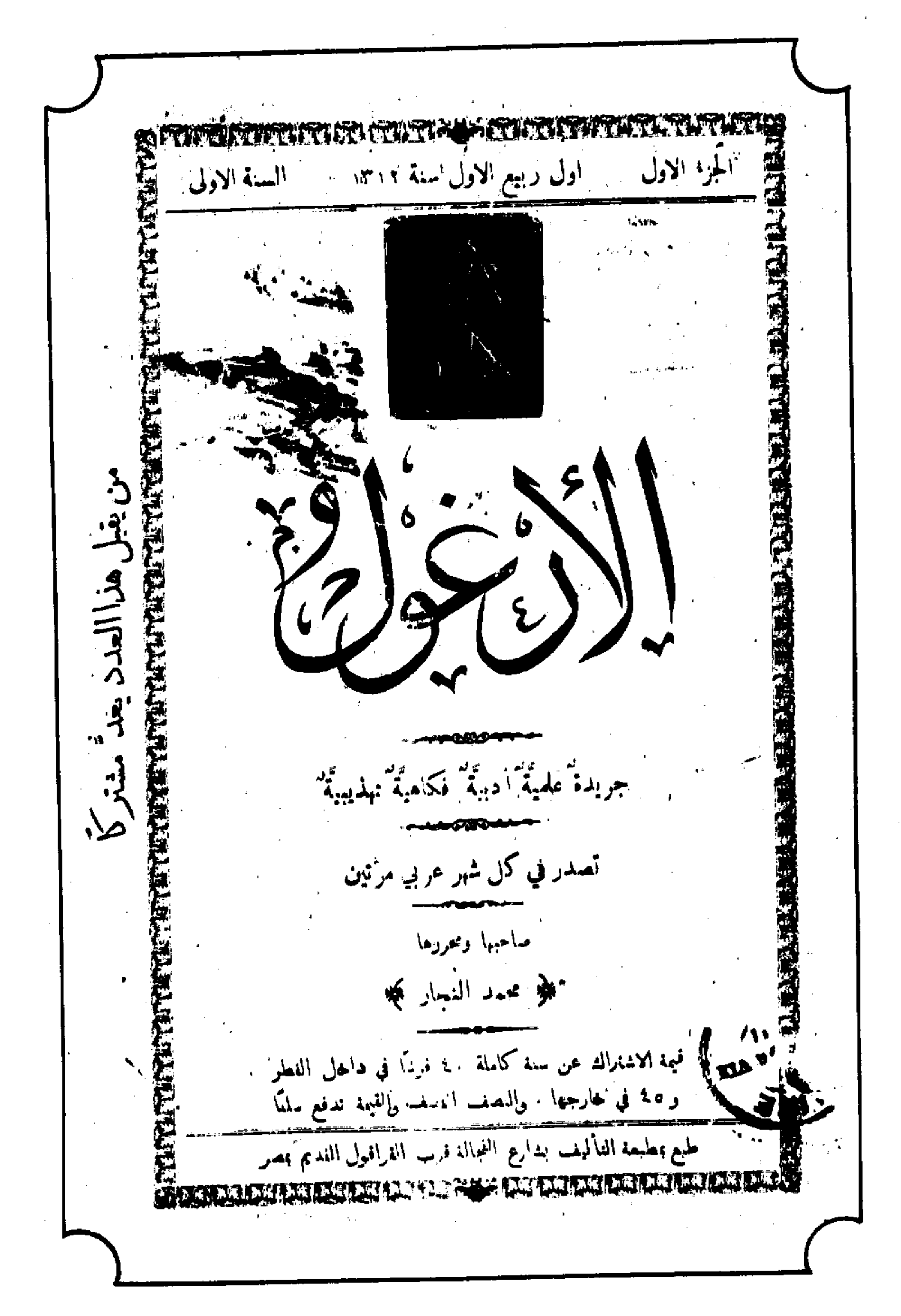
نصوص من النقد العربى الحديث

الأرغول

فن الزجل

نصوص من النقد الغربى الحديث

- بول ڤاليرى (الشعر والفكر المجرد : الرقص والسير) ١٩٣٩
- وليم بتلر ييتس : رمزية الشعر



الجزء الاول — اول ربيع الاول سنة ١٣١٢ — السنة الاولى

الأرغول

جريدة علمية أدبية فكاهية تهذيبية

تصدر في كل شهر عربي مرتين

صاحبها ومحررها

محمد النجار

قيمة الاشتراك عن سنة كاملة ٤٠ قرشاً في داخل القطر و ٤٥ في خارجها . والنصف النصف والقيمة تدفع سلفاً

طبع بمطبعة التأليف بشارع الخيالة قرب القراقول القديم بمصر

من يقبل هذا العدد يعد مشتركاً

القسم العلمي

﴿فن الزجل﴾

قد اشتغل بهذا الفن كثير من غير معرفة اصوله وموازينه وعاب الاشتغال به جم غفير من الشعراء المجيدين في عصرنا هذا ورأوا ان الاشتغال به ضرب من الهذيان ونوع من السخرية غير جاهلين بانه احد الفنون السبعة ولهم العذر فان ما يسمعونه من كلام بعض الزجالين لافرق بينه وبين كلام الجماعة المعروفين (بالادبتية) وغالب ماينظمون منه يكون على وزن (شرم برم حالي غلبان) ولكون جريدتنا (الارغول) لا تأبى أن تدرج ما حسن منه وخصوصاً النوع الخاص بالنصائح والحكم والتكلم على الاخلاق والعادات احببنا ان نتكلم عليه بما يفيد المشتغل به ان له اصولاً وموازين معلومة بطريقة سهلة اذا عرفها المشتغل به واتبعها سهل عليه المشي في طريقه وترك ما يخبط فيه خبط عشواء وتحقق انه ليس من فساد اللغة كما قيل لان الذين اشتهروا فيه من المتقدمين مثل ابن الهمام والغباري وغيرهما كانوا من الراسخين في العلم وكان لهم اليد الطولى في اللغة العربية الفصحى ولكن لاشتراط اللحن فيه نظموا منه متبعين أصوله وشرائطه فلا تغفل ايها المشتغل به واسمع ما اقول

اعلم ان اوزان الزجل كثيرة لاتنحصر حتى قال بعضهم ان صاحب الف وزن فيه (فشلان) ولهذا أمكن ان يؤتى به موزونا باوزان بقية الفنون السبعة التي هي الشعر والدوبيت وكان وكان والتوشيح والموال

بفتح الميم وتشديد الواو باللام اخره وضبطه بعضهم بفتح الميم وكسر اللام وياء مشددة صفة جمع مضاف لياء المتكلم ولعل سبب تسمية وزنه به ان هرون الرشيد لما قتل جعفر البرمكي أمر ان لا يرثى بشعر فرثته جارية بكلام من هــذا الوزن وصارت تقول ياموالي والاول هو المشهور وسابعها هو الزجل ولقد قال ابن خلدون اول من ابدع في الطريقة الزجلية ابو بكر بن قزمان وان كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم يظهر حلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها الا في زمانه وهو امام الزجالين على الاطلاق. وقال ابن سعيد وزايت ازجاله مروية ببغداد اكثر مما رأيتها بحواجر المغرب قال وسمعت ابا الحسن بن جحدر الاشبيلي امام الزجالين في عصرنا يقول ما وقع لاحد من أئمة هذا الشأن مثل ماوقع لابن قزمان شيخ الصناعة وقد خرج الى المتنزه مع بعض اصحابه فجلسوا تحت عريش وامامهم تمثال اسد من رخام يصب الماء من فيه على صفائح من الحجر مدرجة فقال

وعريش قام على اركان بحال رواق
واسد قد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
وفتح فمه بحال انسان فيه الفواق
وانطلق يجري على الصفاح ولقى الصياح

ولقد برعت فيه اهل الامصار في عصرنا هذا ونظموا فيه بلغتهم الحضرية المصرية وراعوا فيه المستحسن من التزام عدم الاعراب في نظمه فجاؤا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة

﴿ ٣٤ ﴾

ونظموا منه بالفاظهم العامية في سائر البحور الستة عشر ويسمون ذلك بالشعر الزجلي ومثله في وجوب عدم اعراب الفاظه (الكان وكان والقوما) لان هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة ابدا لايغتفر اللحن فيها وهي (الشعر والموشح والدوبيت) ومنها ثلاثة ملحونة ابدا وهي تلك الثلاثة ومنها واحد وهو (البرزخ) بينهما فانه يحتمل الاعراب واللحن وهو المواليا ومن اقبح العيوب ان يكون البيت بعض الفاظه معربة وبعضها ملحونة ومنهم من جعل (الحماق) من هذه الفنون وسيأتي التمثيل له في الكلام عليه بخصوصه

ولقد غلب استعماله في عصرنا على نوعين النوع الاول المربع وهو ما تركب كل دور منه على اربع شطرات وهو نوعان نوع تكون فيه شطرتاه الاوليان على حرف وشطرتاه الاخريان على حرف آخر مثل قولي

اهل البلد طلعوا بطلوع مشّوه علينا بالبلطه
وان رمت تعمل عنه رجوع كنك بتدّن في مالطه

ونوع فيه شطراته الثلاث على حرف والرابعة على حرف آخر مثل قولي من زجل طويل

اللبس ياما يحسّن ناس والخمر ياما يدوّر راس
والي يدور ليله محناس لابدماينكش له نكشه

النوع الثاني ويسمى بالزجل الكامل وهو ما تركب كل دور منه من خمسة ابيات ثلاثة منها على حرف واثنان على الحرف الذي انبنى عليه المطلع وهو بيتان يذكران في طالع الحمل مثل قولي في زجل الصرمحة

﴿ المطلع ﴾

يالّي تحب الحظ والبحبحه   وكل ليلة تخذ لك صفه
شرط السهر والبرم الصرمحه   صرف الفلوس لكن مع المعرفه

دور

حسك تماشي نطع بالليل معك   واقبل نصيحتي ان كنت عايز تدور
يصبح بقول للناس على ما جرى   وبالعجل يقلب سرورك شرور
ويكرّهك في كل صاحب تراه   وهكذا مشي الغشيم الغدور
جاهل يري حسن الخصال مقبحه   والمدح منك فيه يعده سفه
شرط السهر البرم والصرمحه   صرف الفلوس لكن مع المعرفه

وهو يستعمل لهذين النوعين وغيرها بسائر البحور الشعرية الستة عشر فمما جاء موزناً منه على اوزان بحر الطويل التي هي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مرتين في قول القائل

عجبنا من السالوس نهار مافتن على   وشاح بنت مرّة للخليفه وقيّده
وشافوا صبيح العبد عنده وهو بنوح   ومربوط على غامود وسته بجلده

وقول آخر

عبيدي شرات مالي ظهر شيبه   وقصدي اروح بو الخان ابيعه على عيبه

ومما جاء منه موزونًا على بحر المديد الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين قول القائل

الفتى لما لعب مع رميكه   ضاع مقامه في بحور التهاوي
وابن راشد في نهار الأباحه   جه يقاوي ما التقى له تقاوي

﴿ قال صاحب الدرويشية ﴾

ولم يوجد منه موزونًا على اوزان بحر البسيط الذي اجزاؤه مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مرتين الا بهذه الكيفية التي نظمها بعضهم بقوله

لوان مالي ذهب   ولي مراكب دُرَرْ
ماكان لشمسي كسوفْ   ولا جفاني قمر

والا انتقل الى وزن الموال عند خبن العروضة والضرب

ومما جاء منه موزونًا على اوزان بحر الوافر الذي اصل اجزائه مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

اذا طلق التى نظرهْ على غرضهْ   وقد جعل الهوى سببه كتر تعبه
ومن ملك الهوى طرفه أ واعترضه   اذا تركه او اجتنبه ملك أربه

ومما جاء منه على هـذا الوزن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

طلع نظره على جبل المعزّه   رأى ثمره على شجره جليله
رمى زلطه على الشجره لوعدُهْ   عدم نظره على ثمره قليله

ومما جاء من اوزانه على وزن الكامل الذي اجزاؤه متفاعلن متفاعلن مرتين قول القائل

نصب الهوى شرك العنا لصبابتي   وانا الذي عرف الورى بصبابتي
فاذا بدا قمريـے على قمر السما   سكت الهوى بصبابتي لصبابتي

ومما جاء منه على وزن بحر الهزج الذي اجزاؤه مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مرتين قول القائل

﴾ ٣٧ ﴿

دخلنا في هنا زايد على بولاق   نهار جمعه أدان العصريا خلي
تمسينا سمعنا نغمة العشــاق   على الألات وكنا جانب الحلي

ولقد نظم منه بعضهم بغيرهذه الكيفية بقول

دواخل مصرفي قاعه   حدام بنت جنكيه
وزعزوعه ترقصهم   على شامه وشاميه

(والآتي للآتي)

الارغول

الجزء الثالث من السنة الاولى

« اول ربيع الثاني سنة ١٣١٢ الموافق اول اكتوبر سنه ١٨٩٤ »

الكلام على بقية من فن الزجل

(تابع ما قبله)

ومما جاء منه على وزن بحر الرجز الذي اجزاؤه مستفعلن مستفعلن مستفعلن مرتين قول القائل

اعطيت جاعه مقطفي فيه يجمعوا حبة عنب من النفيس المنتسب
غابوا عليّ قلت فضونا بقت هاتوا لنا المقطف ولا نحتاج عنب

وفي حفظي هذان البيتان يتغير في بعض الفاظها

ومما جاء منه على وزن بحر الرمل الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مرتين قول القائل

كل من كان في القرى دايرمسوح يحسبه انه معه برج القيامه
والأدب عنه بعيد والفن اصبح يشتكي منه الى رب القيامه

ومما جاء من اوزانه على بحر السريع الذي اجزاؤه مستفعلن مستفعلن مفعولاتن مرتين قول القائل

يا من علا فوق العلى من غير مطلع انت عرب والا عجم والا كردـيـ

كيف العمل في داالجبل قصدي اطلع   عندك ولك حتى معك أخد ودّي

وقول غيره

ان كنت يا سالوس نسيت ماجرى   وانت على اسيادك بسرك تبيح
دار ابن لقمان أهله عامره   والقيد باقي والطواشي صبيح

ومما جاء منه على وزن المنسرح الذي اجزاؤه مستفعلن قول القائل

ابن على راشد راشد في صنعته   لما نظم من منظومه مطلع فقط

ومما جاء منه على وزن بحر الخفيف الذي اجزاؤه فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرتين قول القائل

في المحله وان جزت عرج ركابك   واحذر احذرمن ظبي حسنه فتني
سمهري القوام بديع المحاسن   كمْ عليّ غدا بلحظه اسرني

ومما جاء منه على وزن بحر المضارع الذي اجزاؤه مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مرتين قول القائل

لعب بخلف ابن راشد مع خصمه   ابو منذر عبد ربه على شرطه
غلب بخلف لما انكتب اسمه   ومن رسمه في الصحيفه نقط نقطه

ومما جاء منه على وزن بحر المقتضب المجزوء الاستعمال الذي اجزاؤه مفعولاتن مستفعلن مرتين قول القائل

عايدي بمصطحبي   ها أنا بمصطحبه
لو يرد بمنتحبي   لم ارد بمنتحبه

ومما جاء منه على وزن بحر المجتث الذي اجزاؤه الأصلية مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مرتين وفي الاستعمال مجزوءه فيصير مستفع لن

فاعلاتن مرتين قول القائل من الوزن الأول

يا ناظرين المقانع والبراقع   لا تتبعوا للبدايع يتعبوكم
داتحت هذي البراقع سم ناقع   لا تدخلوا للطارح يقتلوكم

ومن الوزن الثاني

تحملوا في الموادج   احبتي كيف صاروا
بالله حادي المطايا   ردوا الغريب لادباره

ومما جاء منه على وزن بحر المتقارب الذي اجزاؤه فعولن ثماني مرات قول القائل

حبيبي حبيبي ولو كان وحقك   يلومو العواذل احبك احبك

ومنه

احقق باني عبيدك ورقك   اسب العواذل ولا اقدر اسبك
حبيبي حبيبي اشتري لي جمل   صغير صغير رضيع اللبن
ركبته ركيبه هجل بي هجل   وثاني ركيبه طلع بي اليمن

ومما جاء منه على وزن بحر المتدارك الذي اجزاؤه فاعلن ثمان مرات قول القائل بحذف النصف منه

ياملاح اليمن   يا اصال الجدود
وصلكم مؤتمن   يا ملاح الخدود



بول ڤاليرى
« الشعـــر والفكـر المجـــرد : الــرقص والسير » (١٩٣٩)

Paul Valery
Poetry and Abstract Thought:
Dancing and Walking (1939)

20 th Century Literary Crticism
Ed. by David Lodge
London & New York : Longman, 1972. pp. 254 —— 261

ترجمة : مصطفى رياض

فلننظر أولاً إلى العناصر الأساسية لتلك الصدمة الأولى والعَرَضية التى ترتكز عليها بداخلنا الأداة الشعرية ، لننظر ــ بادىء ذى بدء ــ فى آثارها . ويمكننا طرح هذه القضية على هذا النحو : الشعر فن يعتمد على اللغة ، ويُمكن لتراكيب من الكلمات ــ سنُطلق عليها اسم التراكيب الشعرية - أن تثير فى النفس عاطفة ، لا تثيرها تراكيب أخرى . فما نوع تلك العاطفة ؟

ويمكننى أن أتعرف هذه العاطفة فى نفسى على هذه الصورة : فكل الأشياء الممكن تواجدها فى عالمنا المعروف ، المادى أو الروحى ، وكل المخلوقات والأحداث والمشاعر والأفعال ، تحتفظ بمظهرها المعتاد ، فى الوقت الذى تكون فيه جزءاً من علاقة غير محدودة ، تنسجم مع الأشكال المختلفة لشعورنا العام ؛ أى أن هذه الأشياء والمخلوقات المألوفة - أو بمعنى أصح تلك الأفكار التى تمثلها - تتغير قيمتها بشكل ما ؛ فهى تجذب بعضها البعض ، وتتصل بصور تخالف الواقع مخالفة كبيرة ، فتصبح - إذا ما جاز لنا التعبير - موسيقية رنانة ، منسجمة الأجزاء . وإذا كان هذا هو تعريفنا للعالم الشعرى ، فإننا نصل إلى تشابهات كبيرة مع تصوراتنا عن عالم الأحلام .

وما دامت الأحلام قد وجدت طريقها لحديثنا هذا فإنّا نشير إشارة عابرة إلى أنه - فى العصور الحديثة ، بدءا من الحقبة الرومانسية - قد حدث خلط يُمكن تفهمه ، بين مفهومى الشعر والأحلام ؛ فليس الحلم أو حلم اليقظة بالضرورة شعرياً ؛ قد يكون كذلك ، ولكن الأشكال التى تؤلف صدفة لا تكون منسجمة إلا بطريق الصدفة .

وعلى كل حال فإن ما نذكره من الأحلام يعلمنا ، نتيجة تكرار الخبرة والتجربة ، أن وعينا يمكن استيعابه وملؤه من خلال ما ينتجه وجود تظهر فيه الأشياء والكائنات كما هى تماما فى حالة اليقظة ، ولكن معانيها وعلاقاتها واشكالها المتنوعة وبدائلها تختلف كل الاختلاف ؛ ولا شك أنها تكون مثل الرموز ، قادرة على تمثيل التموجات المباشرة لمشاعرنا التى لا تخضع لحواسنا الخمس . وبهذا الأسلوب نفسه ، تتمكن منا الحالة الشعرية ، وتتطور ، ثم تتفتت فى نهاية الأمر ؛ أى أن حالة الشعر تتصف بعدم انتظام وعدم الثبات ، وهى حالة هشة ، لا إرادية ، نعقدها مثلما نصل إليها ، بمحض الصدفة . وهذه الحالة ليست كافية لخلق شاعر ، مثلما لا يكفى أن ترى فى أحلامك كنزاً لتجده يلمع تحت قدميك عند استيقاظك .

وليست مهمة الشاعر - وأرجو ألا تدهشك ملاحظتى - أن يعيش الحالة الشعرية ؛ فهذا شأنه الخاص . إن مهمته هى خلق هذه الحالة فى نفوس الآخرين . فالشاعر يُعَرف - أو على الأقل ــ كلنا يميز شاعرنا المفضل - بحقيقة أنه السبب فى شعور القارىء « بالوحى » .

والواقع أن « الوحى » صفة جميلة يطلقها القارىء على الشاعر ؛ فالقارىء يرى فى الشاعر تلك الفضائل والسمات السامية التى تنمو بداخله ؛ فهو يبحث عندنا عن السبب المُعجز لإعجازه هو نفسه .

ولكن الشعور الشعرى والتركيب الصناعى لهذه الحالة فى عمل ما ، أمران مختلفان كاختلاف الحِس والفعل ؛ فالحدث الممتد أكثر تعقيداً من العمل التلقائى ، لا سيما أن التأليف الشعرى يتم فى الدائرة التقليدية للغة . وهنا يجد القارىء فيما أكتب ، المقابلة بين الفكر المجرد والشعر ، تلك المقابلة التى جرى العرف عليها ؛ ولنا عودة إلى ذلك فيما يلى ، إذ إننى أود أن أقُصّ عليكم قصة وقعت لى حتى تشعروا بما شعرت أنا به ، وتدركوا بشكل واضح الفرق القائم بين الحالة الشعرية أو العاطفة ، الخلاقة والأصلية ، وتأليف العمل ذاته ؛ وهى ملاحظة ذات دلالة توصلت إليها منذ عام مضى .

غادرت منزلى للنزهة وللترويح عن نفسى من عناء عمل ممل . وما إن خطوت بضعة خطوات فى الشارع الذى يقع فيه منزلى ، حتى شعرت بإيقاع يتملكنى ، وشعرت أننى فى قبضة قوة لا يمكننى التحكم فيها . وبدا الأمر كأن شخصاً آخر يستخدم جسدى . ثم تعاقب على إيقاع آخر اندمج مع الإيقاع الأول ، ونشأت علاقات غريبة مستعرضة بين هذين الإيقاعين (أحاول قدر استطاعتى أن أوضح الأمر) ، وتداخل الإيقاع مع حركة سيرى ، ومع أغنية كنت أترنم بها ، أو بالأحرى كان يُترنَّم بها من خلالى ، وقد أصبح هذا النسيج

معقدا شديد التعقيد على نحو دفع به إلى آفاق لا يمكننى أن أصل إليها باستخدام إحساسى العادى بالإيقاع . واشتد على إحساس بالغرابة حتى صار إحساساً مؤلما بل مقلقا . إننى لست موسيقياً ، وأجهل فن كتابة الموسيقى تماماً ، ولكنى وجدت نفسى ضحية لتطور ممتد على عدة أجزاء ، أكثر تعقيداً مما يمكن لشاعر أن يحلم به . وقد تصورت أن هناك خطأ ، وأن هذه النغمة قد أخطأت طريقها إلى رأسى ؛ فلست بمستطيع أن أصنع شيئاً بهذه الهبة التى لا يعطيها قيمة أو شكلاً أو امتداداً زمنيا إلا مؤلف موسيقى ؛ فى حين حرت أنا - فى جهل ويأس - فى أمر هذه الأجزاء التى اختلطت ، وافترقت ، وقدمت لى عبثا مؤلفا موسيقياً يتتالى فى نظام دقيق .

وبعد عشرين دقيقة ، اختفى السحر فجأة ، فوجدت نفسى على ضفاف « السين » وقد اختلط على الأمر . لكننى لم ألبث أن تحولت من الحيرة إلى التأمل ؛ فإننى أعرف أنه كثيراً ما يؤدى السير فى حالتى إلى تدفق كبير للأفكار ، وأن هناك توافقا بين خطواتى وأفكارى ؛ فأفكارى تعدل من خطواتى ، وخطواتى تستثير أفكارى . وهذا أمر قد يثير الدهشة ولكن يمكن تفهمه ؛ فلا شك أن أزمنة ردود الفعل المختلفة تتطابق . ومن المهم أن نلاحظ أن التعديل المتبادل قد يقع بين شكل من أشكال الفعل الذى يتميز بالجهد العضلى الصرف، والإنتاج المنوع للصور وللأحكام والأفكار .

ولكن فى هذه الحالة التى أتحدث عنها ، تحولت حركة سيرى إلى نظام دقيق من الإيقاعات فى وعيى ، وقد نشأت بينى وبين الأفكار ألفة ؛ فهى أشياء أخضعها للكتابة بدلا من إثارة هذه الصور والكلمات الموحية والأفعال الكامنة التى نسميها أفكارا . وقد نشأت بينى وبين الأفكار ألفة ؛ فهى أشياء أخصها للكتابة والاستثارة والملاحظة ، ولكنى لا أستطيع أن أفعل مثل ذلك بتلك الإيقاعات غير المتوقعة .

وماذا كان تصورى لما حدث ؟ لقد افترضت أن النشاط الذهنى فى أثناء السير يجب أن يتوافق وحالة من الانفعال العام تؤثر على أحد قطاعات مخى . وقد أشبع هذا الانفعال نفسه ، وسَكَن ، بأفضل ما استطاع ، ومتى نفذت طاقته لم تعد هناك أهمية لما إذا كان الموضوع أفكاراً ، أو ذكريات ، أو إيقاعات يترنم بها اللاوعى . وفى ذلك اليوم ، نفذت الطاقة فى صورة حدس إيقاعى ، تطور قبل أن يستيقظ فى داخل الشخص الذى يُدرك أنه لا يعلم شيئاً عن فن الموسيقى . وأتصور أن مثل هذا يحدث عندما لا يتنبه الرجل الذى يعلم أنه لا يستطيع الطيران فى الرجل الذى يحلم أنه يطير .

أود أن أعتذر لتقديم هذه القصة الحقيقية الطويلة - وهى قصة صادقة صدق مثيلاتها من الحكايات . ولبلاحظ القارىء أن كل ما قلته ، أو حاولت أن أقوله ، قد وقع بين ما نطلق عليه اسم العالم الخارجى ، وما نطلق عليه جسدنا ، وما نطلق عليه عقلنا . ويتطلب ذلك الحادث نوعاً من التآلف غير الواضح بين هذه القوى الثلاث الكبرى .

ولماذا قصصت هذه القصة ؟ لقد قصدت إلى إيضاح الفارق العميق بين التأليف التلقائى الذى يقوم به الذهن ــ أو بالأحرى بالشعور المتكامل ــ وصناعة الأعمال . وفى قصتى ، يتضح أن مادة التأليف الموسيقى قد مُنحت لى ولكننى قد أعوزتنى القدرة على التنظيم التى كان من الممكن أن تتناول هذه المادة وتشكلها . وأذكر أن المصوِّر الشهير « ديجا » كثيراً ما ردد على ملاحظة بسيطة وصادقة ، نقلها عن مالارميه ؛ وقد كان « ديجا » يكتب الشعر أحياناً ، وبعض ما كتب يتسم بالروعة . وكثيراً ما كان يجد صعوبة فى عمله هذا الذى كان يقوم به على هامش فن التصوير . (وقد كان « ديجا » من الرجال الذين يجلبون كل المتاعب الممكنة للفن الذى يمارسونه) . وفى ذات يوم ، قال لمالارميه : « إن حرفتكم حرفة مضنية . أنا لا أستطيع أن أقول ما أريد ولو كنت ممتلئاً بالأفكار » ؛ وكان رد مالارميه : « عزيزى ديجا ، إننا لا نصنع من الأفكار شعراً ، بل من الكلمات » .

وقد كان « مالارميه » محقاً . ولكن عندما تحدث « ديجا » عن الأفكار فإنه ، فى نهاية الأمر ، كان يفكر فى الحديث الداخلى ؛ أو فى الصور التى كان يمكن تجسيدها فى كلمات . ولكن هذه الكلمات ، أو هذه العبارات السرية التى أطلق عليها اسم أفكار ، أى كل هذه النوايا والإدراكات الذهنية ، لا تصنع شعراً . وهناك شىء آخر : تعديل أو تحول ، مفاجىء أو غير مفاجىء ، تلقائى أو غير تلقائى ، مجهد أو غير مجهد ، يجب أن يتوسط بالضرورة بين الفكر الذى ينتج الأفكار (هذا النشاط والتكاثر للأسئلة الداخلية والحلول) ، وهذا الحديث الذى يختلف عن حديث كل يوم ، من الناحية الأخرى ، وهو حديث فى قالب شعرى له ترتيب غريب ، لا يسد حاجة إلا اذا كانت الحاجة التى يخلقها بالضرورة هو نفسه ؛ وهذا الحديث لا يتحدث إلا عن الأشياء الغائبة أو الأشياء العميقة السرية . حديث غريب كأنما كتبه شخص آخر غير قائله ووجهه لشخص آخر غير من يصغى إليه . وباختصار ، فإنه لغة داخل لغة . فلننظر إلى هذه الأسرار .

الشعر فن يعتمد على اللغة . ولكن اللغة أداة عملية . ويمكننا أن نلاحظ أن فى كل الاتصالات بين البشر ، لا تبلغ الحقيقة إلا من خلال الأفعال العملية ، ومن خلال البراهين التى يصل إليها عن طريق تلك الأفعال العملية ؛ فقد أطلب منك أن تعطينى مصباحاً ، فتعطينى مصباحاً : لقد فهمتنى .

ولكنك بسؤالك عن المصباح ، استخدمت فى حديثك عددا من الكلمات غير المهمة ، بأسلوب خاص ، ونغمة خاصة ، وشعور معين ، يمكننى أن أتبينه . لقد فهمت كلماتك ، إذ إننى قدمت إليك المصباح الذى طلبته منى دون أن أفكر . ولكن الأمر لا ينتهى بذلك ، فيا يعجب له أن صوت جملتك البسيطة وملامحها تعود إلى ويتردد صداها فى نفسى كأنها وجدت مستقرا لها هناك . وأنا أيضا أحب أن أستمع لنفسى وأنا أردد هذه الجملة البسيطة التى فقدت معناها تقريباً ولم تعد مستعملة ، ولكنها مع ذلك يُمكن أن تستمر فى الحياة ولو أنها حياة أخرى مختلفة . لقد اكتسبت قيمة على حساب مغزاها المحدود . لقد خلقت الحاجة لأن تُسمع مرة أخرى . وبهذا نكون على عتبة الحالة الشعرية . وستساعدنا هذه التجربة البسيطة على اكتشاف أكثر من حقيقة .

لقد أوضحت لنا هذه التجربة أن اللغة يُمكنها أن تنتج تأثيرات تنتمى لنوعين مختلفين تماما ، أحدهما يتجه إلى تحقيق النفى الكامل للغة ذاتها ؛ فأنا أتحدث إليك ، فإذا فهمت كلماتى فإن هذه الكلمات تفنى . إنك إذا فهمت ، فإن ذلك يعنى أن الكلمات قد اختفت من ذهنك ليحل محلها نظيرها من الصور والعلاقات والدوافع ، حتى تجد

بداخلك القدرة على إعادة نقل هذه الأفكار والصور فى لغة قد تكون مختلفة إلى حد كبير عن اللغة التى تلقيتها . وتتكون عملية الفهم أساسا من الإحلال — سريعا أو بطيئا — لنظام من الأصوات والوقفات والعلامات — بشىء له طبيعة مختلفة تماماً ، أو باختصار ، هو تعديل أو إعادة تنظيم داخلى للشخص الذى يتلقى الحديث . وهناك دليل عكسى على صحة هذه المقولة : فالشخص الذى يعجز عن الفهم يُردد الكلمات الملقاة عليه ، أو يطلب إعادة توجيهها إليه .

ونتيجة لذلك ، فمن الواضح أن الحديث التام الذى يهدف إلى الإفهام وحده يعتمد أساساً على السهولة التى تتحول بها الكلمات التى تكونه إلى شىء آخر مختلف تماما ؛ فاللغة تتحول أولاً إلى لا لغة ، وبعدئذ ، إذا أردنا ، إلى شكل لغوى يختلف عن الشكل الأصلى .

وبعبارة أخرى ، فإن الشكل — أى الناحية العضوية الملموسة للغة أو فعل الحديث نفسه — لايدوم متى استخدم عمليا أو تجريديا ، ولا يتبقى له أثر إذا ماتمت عملية الفهم ؛ إنه يختفى بعد أن أدى الغرض منه وحقق الفهم .

ولكن من ناحية أخرى فإنه متى اتخذ هذا الشكل الملموس أهمية تفرض الاحترام بفضل تأثيره الذاتى وبالتالى لا يصبح جديرا بالملاحظة والاحترام وحدهما ، وإنما يصير مرغوبا فيه وقابلاً للتكرار — عندئذ يحدث شىء جديد ، فنتحول دون وعى منا لنحيا ونتنفس ونفكر فى عالم لا تحكمه الحسابات والضوابط المادية ؛ فلا يوجد فعل محدد يمكن أن يتدخل فى أحداث هذا العالم ليغير منها أو ينهيها .

وليسمح لى القارىء أن أدافع عن فكرة العالم الشعرى هذه ، بإشارة إلى مفهوم مشابه يسهل تفسيره لأنه يتميز ببساطته ؛ وأعنى بذلك : العالم الموسيقى . أود أن أسألك تضحية صغيرة : فلتقصر استخدامك لحواسك على حاسة السمع مدة قصيرة : إن حاسة بسيطة واحدة ، كحاسة السمع ، ستقدم لنا كل ما نحتاج إليه من تعريف ، وستغنينا عن ملاقاة الصعوبات والتعقيدات الملازمة للغة العادية بتراكيبها التقليدية ، وخلفيتها التاريخية المتشابكة . ونحن نعتمد على آذاننا فى عالم صاخب يعج بالضوضاء ، وبنظرة عامة ، فإننا نكتشف عدم الترابط وعدم الانتظام بين الأصوات الصادرة عن مصادر مختلفة ، التى يقع على عاتق حاسة السمع تفسيرها . ولكن الأذن تعزل مجموعة من الأصوات من وسط هذا الصخب ، وهى أصوات بسيطة وذات دلالة ؛ أى أنها أصوات يُمكن لحاسة السمع أن تتعرفها ، وأن تكون نقاطا مرجعية لهذه الحاسة . ولهذه العناصر علاقات مع بعضها البعض ، نفهمها مثلما نميِّز العناصر ذاتها . كما أن الوقفات بين هذه الضجة المميزة واضحة وضوح كل مقطع على حدة . إنها الأصوات ، وتتجه وحدات الصوت هذه إلى تشكيل تراكيب واضحة ، وإيحاءات متتالية أو متزامنة ، وسلاسل وتقاطعات مفهومة ؛ وهذا ما يجعل الموسيقى تتمتع بإمكانات تجريدية . لكننى يجب أن أعود الآن إلى موضوعى الأصلى .

سأقصر قولى على أن التقابل بين الضجة والصوت ، وهو التقابل نفسه بين الخالص وغير الخالص ، والنظام والفوضى ؛ وأن التفرقة بين الأحاسيس الخالصة وغيرها من الأحاسيس قد أوجدت فن البناء الموسيقى ؛ وأنه أصبح من الممكن التحكم فى هذا البناء وتوحيده وإرساء قواعده بفضل توسط العلوم الطبيعية ، التى شاكلت بين الإحساس والمقياس ، بحيث استطعنا أن نتحكم فى رنين الأصوات بصورة متسقة ، وبأسلوب مستمر ومتماثل ، عن طريق آلات هى فى واقع الأمر أدوات قياس .

وهكذا يمتلك المؤلف الموسيقى نظاماً يتصف بالكمال ؛ إذ إن له وسائل محددة تحديداً دقيقاً ، لها القدرة على الموافقة بين الإحساس والفعل . وينتج عن هذا أن الموسيقى قد كونت عالماً خاصاً بها وحدها ؛ فعالم الفن الموسيقى أو عالم الأصوات مميز عن عالم الضوضاء . وفى حين تثير الضوضاء فى نفوسنا حدثاً منفصلاً (عواء كلب ، أو صرير باب ، أو ضجة محرك سيارة) فإن الصوت ذاته يستدعى العالم الموسيقى . ولو أنك كنت تستمع إلى حديثى وما يحدثه من ضوضاء ، ثم ترامى إلى سمعك صوت اهتزاز شوكة رنانة أو آلة موسيقية قد أحسن ضبطها ، فإنك تنفعل بهذه الأصوات الاستثنائية الخالصة التى لا يمكن خلطها ، وستشعر على الفور بأنك على عتبة عالم يخلق جوا مختلفاً ونظاما مختلفا ، وستجد نفسك ، دون وعى منك ، مستعداً لتنظيم نفسك لتتلقاه . فالعالم الموسيقى ، بكل مقاييسه وارتباطاته ، كان داخلك مثلما ينتظر العالم البلورى فى محلول الملح الصدمة الجزيئية لإدخال بلورة صغيرة ، كى يعلن عن نفسه . ولا أجرؤ على القول بأن الفكرة البلورية لمثل هذا النظام تنتظر . . .

وهناك دليل عكسى لتجربتنا الصغيرة ؛ فلو أننا كنا فى قاعة موسيقى تتردد فى جنباتها سيمفونية فخمة الألحان ، وحدث أن سعل أحد المستمعين أو قام بإغلاق باب ، أو سقط أحد المقاعد ، فإنه سيتولد لدينا على الفور شعور بالتمزق ؛ فهناك شىء غير محدد كالسحر أو كزجاج مدينة البندقية قد انشرخ أو انكسر .

ولا يخلق العالم الشعرى بمثل هذه القوة والسهولة : إنه عالم قائم ، ولكن الشاعر محروم من المزايا الضخمة التى يمتلكها المؤلف الموسيقى ؛ فهو لا يجد بين يديه أدوات مسخرة لفنه ومعدة للتشكيل الجمالى ؛ وإنما عليه أن يقترض من اللغة - وهى الصوت العام ، وتتكون من مجموعة من المصطلحات والقواعد التقليدية غير المنطقية ، تم خلقها وتشكيلها والتنظير لها بأساليب عجيبة ، ويتم نطقها وفهمها بأساليب متنوعة ؛ فليس فى هذا المجال فيزيائى قد حدد العلاقات بين العناصر ، كما أنه ليست هناك شوكات رنانة أو مقاييس موسيقية ، وليس هناك مخترعون للمقامات الموسيقية ، أو منظرون للهارمونى ، بل على النقيض ، هناك المفردات بتموجاتها الصوتية والدلالية . ليس هناك شىء خالص بل خليط من المثيرات النفسية والسمعية غير المترابطة . إن كل كلمة تجمع فى الوقت ذاته بين صوت ومعنى لاصلة بين أحدهما والآخر . وتشكل الجملة عملا معقداً على نحو يجعلنى أشك فى إمكانية إيجاد تعريف لها . أما عن استخدام أدوات اللغة وأنماط التعبير فلعلك تعلم مدى التنوع فى هذا المجال ، ومدى ما يمكن أن يقع فيه من خلط ؛ فيمكن للحديث أن يكون منطقياً معقولاً ولكن ينقصه الإيقاع والنغم ؛ وقد ترتاح إليه الأذن برغم كونه سخيفاً وغير ذى معنى ، كما قد يكون واضحاً عديم النفع ، غامضاً ومسلياً فى الوقت ذاته . ويكفى لكى نستوعب هذا التعقيد الغريب أن نعدد العلوم التى نشأت لتتعامل مع أوجه اللغة المختلفة ، بحيث يدرس كل علم وجهاً واحداً منها . وهكذا يمكننا أن نحلل النص بأساليب مختلفة ، لأنه يمكن إخضاعه لأحكام علم الصوتيات والسمانطيقا ،

والنحو ، والمنطق ، والبلاغة ، وتاريخ اللغة ، بالإضافة إلى علمى العروض والصرف .

وهكذا يجد الشاعر نفسه فى صراع مع هذه المادة اللغوية ، مضطراً للتفكير على مستوى الصوت والمعنى فى آن واحد ، ولأن يحقق النغم الموسيقى المنسجم إلى جانب مختلف الشروط الجمالية والفكرية ، ناهيك عن القواعد التقليدية .

فكم من الجهد يتطلبه الشاعر فى عمله إذا كان لزاماً عليه أن يستخدم الجانب الواعى من ذهنه لحل كل هذه المشكلات .

ودائماً يكون من الممتع أن نعيد بناء أنشطتنا المعقدة ، مثل هذا النشاط التام الذى يتطلب تخصصاً ذهنياً ، حسياً ، وحركياً فى الوقت ذاته ، مفترضين ضرورة فهم كل الوظائف وترتيبها ، تلك التى تلعب دوراً فى هذا النشاط ، من أجل إتمامه على الوجه الأكمل . وحتى لو كانت هذه المحاولة الخيالية والتحليلية تتسم بالسخف ، فإننا سنفيد منها . وبالنسبة لموقفى أعتقد أنه يتميز بإدراك كبير لتشكيل الأعمال الأدبية وصناعتها يفوق اهتمامى بالأعمال نفسها ؛ فإننى دائماً ما أنظر إلى العمل الأدبى بوصفه فعلا . وإنى أتصور أن الشاعر هو إنسان يتعرض لعملية تحول خفية ناتجة عن تعرضه لحادث معين ؛ فهو يهجر حالته الطبيعية العامة ويتحول إلى وسيط أو جهاز خارجى لإنتاج الشعر . وكما نشهد فى عالم الحيوان ظهور الصائد الماهر ، أو صانع الأعشاش ، ومشيد الجسور ، وحفار الأنفاق ، يُمكننا أن نشهد فى الإنسان مولد تنظيم مركب يُعلن عن نفسه ، ويسخر وظائفه لعمل محدد . وإذا تأملنا طفلاً صغيراً ، فإن هذا الطفل الذى يمر بمرحلة من العمر اجتزناها جميعاً ، يحمل بين جنباته كثيرا من الإمكانات . إنه يتعلم بعد بضعة أشهر من حياته ، فى الوقت نفسه ، أو حوالى ذلك الوقت ، أن يتحدث وأن يسير . وبهذا فإنه يكتسب نمطين من الأفعال ؛ أى أنه أصبح مسيطراً على نوعين من الإمكانات ، يعتمد عليهما مع مرور الزمن والأحداث ، ليشبع حاجاته المتعددة وخيالاته .

وما إن يتعلم الطفل استخدام قدميه حتى يكتشف أنه لا يمكنه السير فحسب ، بل الجرى أيضاً ، وليس الجرى والسير فقط ، بل الرقص . إن هذا حدث عظيم . لقد اكتشف لتوه واخترع نوعاً من الاستخدام الثانوى لأطرافه ، أو تعميماً لمعادلة الحركة . وواقع الأمر أنه فى حين يكون السير عملاً لا يسهل إتقانه ، فإن هذا الشكل الجديد للفعل ، أى الرقص ، يسمح بعدد لا نهائى من الابتكارات والتنويعات والصور .

ولكن ألا تظنه مكتشفاً لتطور مماثل فى مجال الحديث ؟ إنه سيكتشف إمكانات القدرة على الكلام ، وسيكتشف أن هناك ما هو أبعد من مجرد استخدام الكلمات لطلب الطعام وإنكار خطاياه الصغيرة . إنه سيتمكن من القدرة على التعقل (التفكير) ، وسيخترع حكايات لتسلية نفسه عندما يكون وحيداً ، وسيردد على نفسه ما يحب من كلمات لغموضها وغرابتها .

وهكذا ، فبالتوازى مع السير والرقص ، يكتسب الطفل ويميِّز نمطى الكتابة المتعارضين : النثر والشعر .

ولطالما أدهشنى هذا التوازى ، وجذبنى ، ولكن هناك من عَلِمَ به قبل . « فراكان »[1] يقول إن « ما ليرب » استخدم هذا التوازى . وإنى أعتقد أن الأمر يتجاوز كونه تشابهاً بسيطاً ؛ فإننى أرى فيه تناظراً أساسياً ذا دلالة ، مثلما يصل عالم الطبيعة إلى تعرف معادلتين تمثلان قياساً لظواهر تبدو كأنها مختلفة تماماً . وفيها يلى عرض لتطور تشبيهنا .

السير مثل النثر له هدف محدد ؛ فهو فعل موجه لجهة نقصدها ، وكل ما يؤثر فى طريقة السير من أحداث ، كالحاجة إلى شىء معين ، والمزاج الخاص ، وحالة الجسم والنظر ، وحالة الطريق نفسه ، يحدد اتجاهه وسرعته ويعطيه . نهاية محددة . وتشتق كل خصائص السير من هذه الظروف المتزامنة ، التى ترد فى تركيب جديد فى كل مرة . وحركات السير كلها اقتباسات خاصة ؛ وهى تنتهى وتفنى بإتمام العمل والوصول إلى الهدف .

ويختلف أمر الرقص تماما ، والرقص ، بالطبع ، نظام لمجموعة من الأفعال تهدف لذاتها ولا تتجه أى اتجاه . وإذا كان الرقص ، يسعى لشىء فإنما يسعى لشىء مثالى ، أو حالة من السحر ، أو ظل زهرة ، أو حياة مفعمة ، أو ابتسامة ترتسم على وجه من استدعاها من الفراغ .

وهكذا فإن القضية لا تكمن فى إنجاز عملية محدودة يقع هدفها فى مكان ما حولنا ، بل هى قضية خلق حالة معينة ، والحفاظ عليها ، والرقى بها عن طريق حركة منتظمة يمكن القيام بها فى الحال ؛ وهى حركة تكاد تنفصل تماماً عن البصر ، ولكن يمكن استثارتها وتنظيمها بالإيقاع المسموع .

وليسمح لى القارىء أن أنبهه إلى هذه الملاحظة البسيطة : إنه مع اختلاف الرقص عن السير والحركات النفعية الأخرى ، فإن الرقص يستخدم ذات الأعضاء والعظام والعضلات ، ولكن بتنسيق واستثارة مختلفين .

وها قد عدنا ثانية إلى المقابلة بين النثر والشعر . فالنثر والشعر يستخدمان الكلمات نفسها والتراكيب النحوية نفسها والأشكال والأصوات نفسها ولكن مع اختلاف فى الاستثارة والتنسيق . وهكذا يتميز النثر عن الشعر باختلاف ارتباطات معينة تتكون وتذوب فى جهازنا العصبى والنفسى ، فى حين تتشابه العناصر التى يتكون منها الأسلوبان . ولهذا يجب على الناقد أن يتحفظ فلا يزن الشعر بمقياس النثر ؛ فما يصدق على أحدهما غالباً ما يفقد معناه إذا طُبق على الآخر .

وأصل الآن إلى الاختلاف الرئيسى الحاسم ؛ فعندما يصل من يسير إلى هدفه الذى جذبته رغبته إليه (سواء كان هذا الهدف كتاباً أو فاكهة أو مكاناً) ، فإن تحقيقه لهذا الهدف يلغى الفعل بأكمله ، ويفنى التأثير فى المؤثر ، ويحتوى الهدف الوسيلة ، وتبقى النتيجة بغض النظر عن الفعل . والأمر كذلك فى لغة المنفعة ؛ وهى اللغة التى أستخدمها للتعبير عن خططى ورغباتى وأوامرى وآرائى . فمتى تحقق الغرض من هذه اللغة فإنها تفنى بمجرد الاستماع إليها . لقد قدمتها لتهلك ولتتحول تحولاً جذريا إلى شىء آخر فى ذهن المستمع ، بل سأعرف أنى قد أفهمت بحقيقة أن حديثى لم يعد موجوداً : لقد حل المعنى محل اللغة - أى الصور والدوافع وردود الأفعال أو الأفعال الخاصة

---

[1] (١) أونورا دى بى ، سينيور دى راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) تلميذ الشاعر الفرنسى فرانسوا دى ماليرب (١٥٥٥ - ١٦٢٨) وكاتب سيرته .

بالمستمع ، وباختصار ، حل محلها تعديل داخل فى المستمع نفسه .

ونتيجة لذلك فإن جانب الإتقان فى هذه اللغة التى تقصد إلى الإفهام يكمن فى سهولة تحويلها إلى شىء مختلف .

أما القصيدة فعلى النقيض ، لا تموت بعد أن تحيا ، فهى مُصممة لكى تولد مرة أخرى ، وتبعث من رمادها ، لتصبح دائماً ما كانت عليه . ويمكننا أن نميز الشعر بهذه الخاصية ؛ فهو يتكاثر فى ذات شكله ، ويستثيرنا لإعادة بنائه بصورة مماثلة .

إنها خاصية فريدة وجديرة بالإعجاب .



رمزية الشعر

ولـيـم بـتـلر يـيـتس

The Symbolism Of Poetry
W. B. Yeats

★ 20 th Century Literary Crticism
Ed. by:David Lodge
London & New York : Longman, 1972, pp. 28-34.

ترجمة : مصطفى رياض

(١)

يُشير آرثر سيمونز فى كتابه الحركة الرمزية فى الأدب[1] إلى أن الرمزية كما نشهدها فى كتابات معاصرينا ، لن تكون لها قيمة تـذكر إلا إذا قُرنت بتواجدها عند كتاب الخيال العظماء بأشكال مختلفة ومتخفية . ويمنعنى من مدح كتاب سيمونز وإعطائه حقه من الثناء ، وهو بالفعل كتاب يستثير تفكير قارئه ، أن هذا الكتاب قد أُهدى إلىّ . ويوضح سيمونز كيف اتجه عدد قليل من الكتاب المرموقين (الذين تتميز كتاباتهم بالعمق) فى السنوات الأخيرة إلى البحث عن فلسفة للشعر فى ظلال الرمزية ، وكيف أنه ، حتى فى تلك البلاد التى يُحرِّم على كتابها البحث عن فلسفة للشعر ، قد ظهر عدد من الكتاب المحدثين يتبعون هؤلاء الكتاب الأوائل . ونحن لا نعلم ما كان يدور حوله أحاديث كُتاب العصور الماضية فيما بينهم . وكل ما تبقى لنا من أحاديث شكسبير ، وهو أقرب هؤلاء الكتاب إلى العصور الحديثة ، مجرد نكتة سخيفة[2] . ويبدو أن صحافيينا مقتنعون أن أدباء العصور السالفة كانت أحاديثهم تدور حو الخمر والنساء والسياسة ، لا حول ما يبدعون من فن ؛ أما إذا كان حديثهم حول الفن فهو حديث هزل لا جد فيه . وصحافىّ اليوم موقن أن أصحاب فلسفة الفن ونظريات التأليف الأدبى ليست لديهم القدرة على الإبداع الفنى الحقيقى ، كما أنه موقن أن الكُتاب الذين لا يمهدون لأعمالهم بالتفكير ويلحقونها بالمراجعة ــ كما يكتب هو مقالاته ــ يفتقدون القدرة على التخيل . وهو يعلن عن آرائه بحماسة لأنه تلقاها على موائد العشاء الفاخرة ، حيث يدور حديث المدعوين حول كتاب أساء بصعوبته إلى بعض الكسالى ، أو يتحدث أحد الذين يعتبرون الجمال تهمة . وتتسبب هذه الآراء والتعميمات بدورها ــ التى يتشكل بها فكر صحافيينا ومن خلالهم فكر العالم الحديث ــ تتسبب فى خلق حالة من الغيبوبة ، مثل التى تصيب الجنود فى المعارك . وهكذا ينسى الصحافيون وقراؤهم أن فاجنر أمضى سبع سنوات فى ترتيب أفكاره وشرحها قبل تأليف ما اشتهر به من موسيقى ؛ وأن فنى الأوبرا والموسيقى الحديثة أيضاً قد نبعا من محاورات جرت فى دار جيوفانى باردى[3] بفلورنسا ؛ وأن شعراء « البلاياد »[4] أرسوا قواعد الأدب الفرنسى الحديث بكتيب .

ويقول جوته « إن الشاعر فى حاجة إلى الفلسفة كلها ، ولكنه يجب أن يجتنبها فى عمله » ، ولو أن اجتنابها ليس ضرورياً فى كل الأحوال .

ويمكننى أن أؤكد أنه لا ينشأ فن عظيم خارج إنجلترا ، حيث الصحافة أقوى والأفكار أقل ، إلا وصاحبه نقد عظيم مبشر به « وشارح » له وحام له . ولعل هذا هو السبب وراء موت الفن العظيم فى إنجلترا فى الوقت الذى انتشرت فيه الغوغائية وأمنت وجودها .

إن كل الأدباء ، بل كل أصحاب الإبداع الفنى من أى نوع كان ، يتبنون قدراً من الفلسفة ، أو شيئاً من النقد يستعينون به فى إبداعهم ، ما دامت لديهم قدرة على النقد أو التفلسف ، بل ما داموا يتمتعون بالحاسة الفنية الرفيعة على الإطلاق . وغالباً ما كانت هذه الفلسفة أو هذا النقد ــ الذى حرك واستثار أفضل ما أوحى إليهم ــ ما دفعهم لا ستدعاء بعض الجوانب الروحية أو الحقيقة المحجوبة وبثها فى حياتنا الدنيوية ، حيث يؤثر هذا الوحى فى الوجدان تأثيراً لا يماثله إلا وقع فلسفتهم ونقدهم على الفكر . وهم فى عملهم هذا لا يسعون إلى جديد ، ولكنهم يحاولون فهم الوحى الخالص للأزمان القديمة ونقله . وبما أن الحياة الروحية فى صراع مع حياتنا المادية ، كما أنها فى حاجة لتغيير أسلحتها كلما تغير عالمنا ، فإن الوحى قد جاءهم فى أشكال جميلة تثير الإعجاب . ولقد صاحب الحركة العلمية أدب يفنى فى كل ما هو ظاهر من رأى وتعبير وأسلوب تصويرى ؛ أو كما قال آرثر سيمونز « محاولة أن نجعل ما فى داخل الكتاب بناءً مادياً » . وقد بدأ الأدباء اليوم فى الاهتمام بعناصر الإيحاء ، وما نطلق عليه الرمزية عند كبار الكُتاب .

(٢)

حاولت في مقالي « الرمزية في فن التصوير » أن أصف العنصر الرمزي الماثل في اللوحات والتماثيل ، وتناولت رمزية الشعر تناولاً عابراً . ولكني لم أتطرق على الإطلاق للرمزية المستمرة غير المحددة ، التي هي قوام كل أسلوب .

ولا أعرف شعراً يحفل بالجمال الحزين مثل سطور بيرنز Burns هذه :

يغربُ القمر الأبيض خلف الأمواج البيضاء(٥)
ويغربُ الزمان معي ! أواه !

إن هذين السطرين مثال للرمزية الكاملة . فإنك إذا انتقصت منها اللون الأبيض للقمر والأمواج ، بما فيه من علاقة ذهنية بارعة بغروب الزمن ، ذهبت بجمالها . ولكن عند اجتماع كل هذه العناصر : القمر والأمواج واللون الأبيض وغروب الزمن وصيحة الحزن الأخيرة فإنها تستدعي في النفس شعوراً لا ينتج عن ترتيب مختلف من الألوان والأصوات والأشكال . وقد نطلق على هذا النوع من الكتابة اسم الاستعارة ، ولكن من الأفضل أن نطلق عليها اسم الكتابة الرمزية ؛ وذلك لأن الاستعارة ليس لها العمق الكافي للنفاذ إلى النفس عندما لا تكون رمزاً ؛ أما إذا كانت الاستعارة رمزاً فإنها تمثل الرمز الكامل لتحددها . ويمكننا أن نتعرف ماهية الرمز من خلال اطلاعنا على مثل هذه الاستعارات الرمزية . وإذا أردنا أن نجول بين أجمل الأبيات التي نذكرها فإننا نجدها مماثلة لسطور برنز . ولنبدأ بهذا المثال من شعر « بليك » Blake :

الأسماك المرحة على الأمواج عندما يرشف القمر قطرات الندى

أو هذه السطور التي كتبها « ناش » Nash :

يتساقط الضياء من السماء
وتموت الملكات في شرخ الشباب
وقد أغلق الثرى عيون « هيلين »

أو هذه السطور من شيكسبير :

لقد شيَّد « تايمون » قصره الأبدي
على شفا طوفان مالح
وفي كل يوم يغمره الزبد
والمد العارم .

أو فلننظر إلى شعر يتسم بالبساطة ، ويكتسب ماله من جمال من موقعه في سياقه ، لنرى كيف يتألق بأضواء تلك الرموز التي أضفت جمالاً على العمل كله ، مثلما تتألق السيوف تحت نيران الأبراج المشتعلة .

إن كل الأصوات والألوان والأشكال ــ نتيجة لطاقاتها الكامنة ، أو مع استمرار الاستخدام الإيحائي لها ــ تثير في النفس عواطف محددة يصعب تعريفها . وتصوري الخاص هو أن هذه الأصوات والألوان والأشكال تستدعي لعالمنا قوى تتسم بالشفافية ، نشعر بوقع خطاها على نفوسنا بفعل تولد مشاعرنا ؛ وعندما تتآلف هذه العناصر تآلفاً موسيقياً جميلاً فإنها تصبح صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلاً واحداً ، وتثير من العواطف ما يثيره كل عنصر على حدة ، ولكن في عاطفة واحدة موحَّدة . وتنشأ هذه العلاقة بين الأجزاء المكوِّنة لكل عمل فني ، سواءً كان ملحمة أو أغنية . وكلما اقتربت هذه من الكمال ، وكلما تعددت وتنوعت العناصر التي تمتزج لتحقيق هذا الكمال ، زادت العاطفة ، أو القوة ، أو الإله الذي استدعي إلى عالمنا ، قوةً . ونظراً لأن العاطفة لا تخرج إلى حيز الوجود ، أو لا يمكن إدراك وجودها أو تأثيرها بيننا إلا إذا تم التعبير عنها ، باللون أو بالصوت أو بالشكل ، أو كل هذه الوسائل ؛ ونظراً لأنه ليس هناك تنويعان أو تكوينان متشابهان من هذه الوسائل يمكنهما إثارة العواطف نفسها ، فإن الشعراء والمصورين ومؤلفي الموسيقى ، وبدرجة أقل من هؤلاء نظراً لوقتية التأثير : الليل والنهار ، والسحاب والظلال ، يشكلون الإنسانية ويغيرونها على الدوام . والواقع أن تلك الأشياء التي تبدو عديمة النفع ضعيفة الأثر ، هي التي تمتلك القوة ، وكل ما يبدو ممتلئاً قوة ونفعاً ، كالجيوش والعجلات الدائرة وخطوط العمارة وأساليب الحكم والتأمل العقلي ، ما كانت لتصبح على ما هي عليه الآن ، بل كانت قد اختلفت قليلاً ، لولا أن هناك من أعطى نفسه لعاطفة معينة ، تماماً مثلما تعطي المرأة نفسها لمن تحب ، وقام بتشكيل الأصوات أو الألوان أو الأشكال ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة ، في علاقة مؤتلفة ، بصورة تجعل العاطفة التي تثيرها تعيش في عقول الآخرين . وتثير القصيدة الغنائية عاطفة تجمع حولها عواطف تذوب فيها العاطفة الأولى مُشكلةً ملحمة عظيمة . وفي نهاية الأمر ، ونظراً لحاجة هذه العاطفة ، كلما ازدادت قوة ، إلى جسم رقيق أو رمز ، فإنها تفيض بما جمعته ، وتنتشر بين غرائز الحياة اليومية ، حيث تحرك قوة بين القوى ، كما ترى حلقة داخل حلقة في جذع شجرة عجوز . وربما كان ذلك ما قصده آرثر أوشونسي(٦) عندما وضع على لسان شعرائه قولهم إنهم شيَّدوا نينوى بتنهداتهم . وأنا لست متأكداً بصورة قاطعة ، عندما يصل إلى علمي أنباء حرب أو هياج ديني أو أحد المنتجات الجديدة أو أي شيء من الأشياء التي تملأ آذان العالم ــ أن هذه الأشياء لم تكن لتقع لولا صوت نفير عزف عليه صبي صغير في « تيسالي » . وأتذكر أنني ذات مرة سألت إحدى العرافات أن تسأل أحد الآلهة الذين كانوا ــ كما تعتقد هي ــ يحيطون بها في أجسادهم الرمزية ، عن نتيجة عمل مسل ولكنه يبدو تافهاً ، قام به صديق ؛ وكان الرد « هلاك أمم وانهيار مدن » . وإنني أشك في أن التفصيلات الأولية لعالمنا هذا ، تلك التي تخلق كل عواطفنا ، لها دور أكثر أهمية من انعكاس تلك العواطف في مرايا متعددة ــ وهي عواطف قد جالت في نفوس رجال منعزلين في لحظات التأمل الشعري ؛ وأن الحب نفسه ما كان يعدو أن يكون جوعاً حيوانياً لولا الشاعر وظله رجل الدين ؛ لأننا إذا لم نعتقد أن الأشياء المادية هي الحقيقة ، فإننا يجب أن نعد كل ما هو مادي ظلا لشيء أرق ، وأن الأشياء في أصلها تتسم بالحكمة قبل تحولها إلى البلاهة ، وبالسرية قبل تحولها إلى صرخات في سوق . وإني أعتقد أن هناك من يتلقى في وحدته وفي لحظات التأمل الدافع الخلاق من أسفل الدرجات التسع(٧) ؛ وبذلك فإنه يشكل ويغير الإنسانية وربما العالم نفسه . « ألا تغير العين بتغيرها كل شيء ؟ » .

مُدُننا شرائح منسوخة من صدورنا
وكل بابل بناها إنسان إنما تحاول أن تجسد
عظمة قلبه البابلي .

(٣)

دائماً ما تصورت أن الغرض من الإيقاع هو مد لحظة التأمل ــ تلك اللحظة التى نكون فيها نائمين ومستيقظين فى الوقت ذاته ، وهى لحظة خلق تجلب لنا الهدوء برتابتها الساحرة ، فى حين تشدنا إلى اليقظة بتنوعها فنبقى فى حالة ربما تشبه الغيبوبة الحقيقية حين يتحرر العقل من ضغوط الإرادة ، ويتفتح على عالم الرموز . ولو أن بعض الأشخاص الذين يتميزون بالحساسية أنصتوا لصوت الساعة الرتيب ، أو نظروا بإمعان إلى ضوء متقطع رتيب ، فإنهم يصابون بغيبوبة مغناطيسية . إن الإيقاع هو صوت الساعة ، ولكنه أكثر نعومة مما يجذب السامع للإصغاء ، ومنوَّع حتى لا ينجرف السامع إلى ما وراء الذاكرة ، أو يصيبه الملل من الإصغاء ؛ فى حين تقوم التشكيلات التى يصوغها الفنان بدور الضوء المتقطع الذى تم نسجه بجمال يخطف الأبصار . ولقد سمعت أثناء فترة تأملاتى أصواتاً نسيتها بمجرد نطقها ، كما انجرفت فى حالة التأمل العميق إلى ما بعد الذاكرة بين الأشياء الآتية من وراء عتبة حياة اليقظة . وذات مرة كنت أكتب قصيدة مغرقة فى الرمزية والتجريد ، وحدث أن سقط قلمى على الأرض . وبينما أنا منحنٍ لالتقاطه تذكرت مغامرة عجيبة ، لم تبد عجيبة فى حينها ، ومغامرة أخرى مشابهة ، وعندما سألت نفسى متى حدثت هذه الأحداث ، وجدت أننى كنت أسترجع أحلامى لعدة ليالٍ مضت . وحاولت أن أتذكر ما الذى فعلته فى اليوم السابق ، وبعد ذلك ما الذى فعلته صباح ذلك اليوم ، وإذا بكل حياتى الواعية تختفى من أمامى ؛ فلم أتذكر هذه الأحداث إلا بعد صراع كبير . وما إن استعدت هذه الأحداث ، حتى اختفت كذلك تلك الحياة الأخرى القوية المذهلة . فلولا سقوط قلمى ، الذى حولنى عن الصور التى كنت أنسجها فى شعرى ، لما كنت قد علمت أن التأمل قد تحول إلى غيبوبة ؛ لأننى كنت مثل من يخترق غابة وهو لا يدرى لأن عينيه مثبتتان على الطريق . ولذلك فإننى أعتقد أنه عند إبداع العمل الفنى وفهمه ، بخاصة إذا كان يذخر بالتشكيلات والرموز والموسيقى ، فإننا ننجذب إلى عتبة النوم ، وربما إلى ما وراءها دون أن ندرى أين نحن .

(٤)

وإلى جانب الرموز الوجدانية ــ وهى الرموز التى تثير العواطف وحدها ــ (وبهذا المعنى فإن كل الأشياء الجذابة والكريهة رموز ، بالرغم من أن علاقاتها بعضها بالبعض بعيداً عن الإيقاع والتشكيل أرقى من أن تنقل إلينا متعة كاملة) هناك الرموز الذهنية ، وهى الرموز التى تستثير الأفكار فقط ، أو الأفكار المختلطة بالعواطف . وإذا استثنينا التراث الواضح للصوفية ، ونقد بعض أعمال الشعراء الجدد الأقل وضوحاً ، فإن هذه فقط تحمل اسم رموز . وتنتمى معظم الأشياء إلى أحد النوعين ؛ وذلك يتوقف على أسلوب حديثنا عنها ، وعلى المجموعة التى ندرجها معها . إن الرموز التى ترتبط بأفكار تجاوز الخيالات المرتسمة على الذهن بفضل تلك العواطف التى تستثيرها ، هى لعبة المتحذلق وكاتب القصة الرمزية ؛ وهى سرعان ما تموت وينتهى أثرها . فإذا ذكرتُ اللون « الأبيض » أو « الأرجوانى » فى إحدى أبيات الشعر فإن اللون الذى ذكرته سيثير مشاعر خاصة ، ولا يمكننى ذكر سبب لتأثرى به . ولكننى إذا جمعت بين هذين اللونين ورموز ذهنية واضحة مثل « الصليب » و « تاج الشوك » فإننى أفكر فى الطهر والسيادة . أضف إلى ذلك أن عشرات المعانى التى ارتبطت بهذين اللونين برباط من الإيحاء الراقى مثلما ارتبطت بالعواطف والأفكار ، تجول بوضوح ، وترتسم مرئية فى ذهنى وبصورة لا مرئية فيما وراء حالة اليقظة ، مُلقية بأضوائها وظلالها التى تجلب الحكمة على ما كان يبدو من قبل عقماً وعنفاً صاخباً . فالذهن هو الذى يحدد أين سيتوقف القارىء للتأمل فى سلسلة من الرموز . فإذا كانت الرموز تستثير العاطفة فقط فإن القارىء يتأملها من موقعه فى معترك الحياة ، ولكنها إذا كانت ذهنية أيضاً ، فإنه يصبح هو نفسه جزءاً من العملية الفكرية الخالصة ، بل يمتزج بسلسلة الرموز المتتالية . إننى إذا شاهدت بحيرة تحف بها النباتات فى ضوء القمر ، تختلط عاطفتى التى استثيرت بهذا الجمال بما أتذكره عن رجل كان يحرث الأرض على حافة البحيرة ، أو عن محبَّين رأيتهما فى المكان نفسه الليلة الماضية . ولكننى إذا نظرت إلى القمر نفسه ، وطاف بذهنى الأسماء القديمة له ، والمعانى التى ارتبطت به ، فإننى أكون فى صحبة إلهية ، وأجد حولى الأشياء التى نفضت عنها قيود عالمنا البشرى ، مثل البرج العاجى ؛ ملكة البحار ؛ الظبى المتلألئ فى الغابة المسحورة ؛ الأرنب الأبيض جالساً أعلى التل ؛ الأبله الذى يرد ذكره فى قصص الجنيات وقد امتلأ كأسه اللامع بالأحلام ، وربما عقدت صلة صداقة بإحدى هذه الصور العجيبة ، وقابلت الرب فى السماء . وهكذا فمن تستثيره قراءة شعر شكسبير ــ وشكسبير قانع بالرموز الوجدانية حتى يكسب تعاطفنا معه ــ يجد نفسه ممتزجاً مع العالم بأسره ؛ فى حين يمتزج من تستثيره كتابات دانتى أو أسطورة ديميتر[٨] بالظل الإلهى . ويكون الإنسان بعيداً عن عالم الرمز إذا كان مستغرقاً فى قضاء أعماله اليومية ؛ ولا تتجول الروح بين الرموز وتتفتح عليها إلا فى حالات تجذبها فيها النشوة أو الجنون ، أو التأمل العميق ، بعيداً عن كل دافع إلا الدافع الروحى . وقد كتب « جيرار دى نيرفال »[٩] عن مدة جنونه ما يلى : « رأيت عندئذ صوراً من أقدم العصور فى سبيلها للتشكل والظهور ، وعندما صارت واضحة بدت كأنها تمثل رموزا لم أتوصل لمعانيها إلا بصعوبة » .

ولو عاش دى نيرفال فى زمان سابق لكان ضمن هؤلاء الذين وافق التقشف أرواحهم ، بأفضل مما اجتذب الجنون روحه بعيداً عن الأمل والذكرى ، بعيدا عن الرغبة والندم ، فتتكشف بذلك سلاسل الرموز التى ينحنى لها الناس فى المذابح المقدسة ، ويتقربون إليها بالبخور والقرابين . ولكن دى نيرفال عاش عصرنا ؛ ولذلك فهو مثل « ميترلينك »[١٠] ، أو « فييه دى ليل آدم » فى مسرحيته آكسل[١١] ، ومثل كل ملأ تشغله الرموز الذهنية فى زماننا هذا ، يعمل على تمهيد الطريق لكتاب مقدس جديد ، تدخل فيه الفنون جميعها ــ كما قيل ــ مرحلة الحلم . فكيف يتسنى للفن أن يفهم الموت البطىء لروح الإنسان ــ وهو ما يسمى بالتقدم ــ وأن يداعب أوتار القلوب مرة أخرى ، دون أن يصبح لباس الدين مثلما كان فيما مضى .

(٥)

ما هو إذن التغيير المنتظر فى أسلوبنا الشعرى إذا ما لاقت نظرية التأثير الرمزى للشعر قبولاً عند الناس ؟ إنه العودة إلى سيرة آبائنا ، والتخلى عن وصف الطبيعة لذاتها ، وتناول القانون الأخلاقى لذاته ، والاستغناء عن النوادر ، وترك الانشغال بالآراء العلمية التى طالما

أطفأت وهج الشعر عند « تنيسون » Tennyson ، وإسقاط تلك العصبية التى تدفعنا للقيام بأمور وتبعدنا عن أمور أخرى . ومعنى هذا أننا يجب أن نعى أن آباءنا استخدموا الأحجار الكريمة فى السحر لكى تتفتح قلوبهم على الرموز ، وليس من أجل تصوير وجوهنا بما يرتسم عليها من انفعالات ، أو وصف فروع الأشجار التى تتمايل وراء النافذة . وإذا ما تغيرت مادة الفن وعدنا إلى الخيال وفهمنا قوانين الفن ، التى هى قوانين العالم غير المرئية ، ودورها الفريد فى تشكيل الخيال ، فإن أسلوبنا الشعرى سيتغير ، وسيتخلص الشعر الجاد من هذه الإيقاعات الانفعالية التى تشبه أن تكون أنفاساً لاهثة لرجل يجرى ، وتنبع من الإرادة الواعية التى تتخير أفعالها ، ليصبح آخر الأمر إيقاعات متماوجة ، عضوية ، تثير التأمل ، وتجسد الخيال ، فلا تحمل حباً أو كرهاً ، لانقطاع صلتها بالزمن ، واستغراقها فى تأمل الحقيقة والجمال . ولن يكون فى وسع أى شخص أن ينكر أهمية الشكل بكل أنواعه . فبالرغم من قدرة الإنسان على شرح رأى ما ، أو وصف شىء ، فإنه لا يستطيع أن يجسد شيئاً يقع فيما وراء الحواس إذا لم يختر كلماته بعناية ، بحيث تكون ممتزجة بالرقة والذكاء وبالتعقيد وبأسرار الحياة الغامضة كالزهرة والمرأة . وأحياناً قد يكون الشكل الذى يتخذه الشعر الخالص غامضاً ، على نقيض الشكل الذى يتخذه الشعر العادى* ، أو ربما كان خارجاً على قواعد النحو ، كما نرى فى أفضل قصائد « أناشيد البراءة والخبرة » . ولكن ينبغى أن يتأبى هذا الشعر فى كماله على التحليل ، وأن يحتوى على ما يجدد معانيه فى كل يوم . هذا كله يجب أن يتوافر فى القصيدة ، سواء أكانت أغنية بسيطة انبعثت من لحظة حلمية ، أو كانت ملحمة عظيمة أبدعتها أحلام شاعر واحد ومئات الأجيال التى لم تتوقف لحظة عن الكفاح .

الهوامش :

* الصياغة توحى بالتفرقة بين نوعين من الشعر : الشعر السامى والشعر الهابط من الناحية الفنية (المترجم) .

١ ــ نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٨٩٩ . وقد أثرت دراسة آرثر سيمونز هذه عن الشعراء الرمزيين الفرنسيين تأثيراً بالغاً فى كثير من الشعراء الإنجليز إلى جانب ييتس .

٢ ــ أغلب الظن أن ييتس يشير إلى الرواية التى سجلها جون ما نينجهام فى مذكراته بتاريخ ١٣ مارس ١٦٠٢ : « عندما كان برباج يلعب دور ريتشارد الثالث بلغ من إعجاب إحدى المشاهدات به أن دعته ، ذات ليلة ، قبل أن تغادر المسرح لزيارتها على أن يقدم نفسه عند الحضور باسم ريتشارد الثالث . وقد ترامى إلى سمع شكسبير ما اتفقا عليه ، فذهب قبل برباج واستمتع بصحبة تلك السيدة . ولما جاء من يعلن أن ريتشارد الثالث قد وصل ، أرسل شكسبير يقول إن وليام الفاتح قد سبق ريتشارد الثالث » .

٣ ــ الكونت ديل فيرنيو (١٥٣٤ ؟ ــ ١٦١٢) أرستقراطى إيطالى ودارس ، ينسب إليه فضل ابتداع فن الأوبرا .

٤ ــ مجموعة من الشعراء الفرنسيين ينتمون إلى القرن السادس عشر . يُعد بييردى رونسار وجواشيم دى بيلاى أشهرهما . والكتيب الذى يشير إليه ييتس هو من تأليف بيلادى :
Deffence et illustration de la langue françoyse (1549)

٥ ــ ما كتبه برنز حقا هو : « القمر الواهن يغرب خلف الموج الأبيض » .

٦ ــ آرثر أو شونسى (١٨٤٤ ــ ١٨٨١) شاعر وكاتب مسرحى إيرلندى .

٧ ــ يبدو أنها إشارة للملائكة الذين عادة ما يقسمون إلى ثلاثة مراتب ، كل مرتبة تتكون من ثلاثة مجموعات بهذا الترتيب : الساروفيم ، الشيروبيم ، وحملة العرش Thrones ؛ المسيطرون ، الفضائل ، القوى ؛ الرؤساء ، كبار الملائكة ، والملائكة . والمجموعتان الأخيرتان وحدهما يكلفان بمهامٍّ فى عالم البشر .

٨ ــ ديميتر : آلهة فاكهة الأرض اليونانية (يعرفها الرومان باسم كيريز) وهى أم برسيفون (بروسربين) التى حملها آيدونيوس (بلوتو) إلى العالم السفلى ، ولكن سمح لها بالعودة لمدة ستة أشهر كل عام .

٩ ــ جيرار دى نيرفال ، اسم مستعار لجيرار لابرونى (١٨٠٨ ــ ١٨٥٥) ، كاتب فرنسى رومانسى انتهت حياته بالانتحار .

١٠ ــ موريس ميترلينك (١٨٦٢ ــ ١٩٤٩) كاتب مسرحى بلجيكى .

١١ ــ أوجست ، كونت فيه دى ليل آدم (١٨٣٨ ــ ١٨٨٩) من أوائل كتاب الحركة الفرنسية الرمزية . نُشرت مسرحيته آكسل فى عام ١٨٩٠ وأطلق عليها « فاوست القرن التاسع عشر » . وقد أعد أدموند ويلسون دراسة وافية لهذه المسرحية فى كتابه قلعة آكسل (١٩٣١) Axel's Castle.

the first. In this text, an image of women inspired by a different tradition and derived from a different source is invoked to challenge and replace the inherited image. A direct feminine discourse is realized as a result, and woman emerges in the poem as the source of life and happiness for man. The image of woman as a life force replaces the traditional identification of woman with death. Woman in 'Al- Qusībī's poetry, however, remains purely a feminine presence, passive and completely incapable of taking any action.

The third example is a modernist text by the poet Mohamed Gabr 'Al- Harbī which opens up new horizons of meaning and creates a new image of a new woman positive, rebellious, and capable of breaking her chains. This image realizes for the text a new vision which synchronizes, with and reflects the literary and cultural development of the Arab world - the vision of the woman of action.

Translated by:
Nehād Selalha

into an 'aesthetic opponent' of authority, or the authorial establishment. As such, he embodies the presistent urge to break free of the trammels of the dominant poetic discourse which has been debased and reduced to triteness and banality through long currency and use. In the poetry this urge expresses itself in the acts of adding, expanding, and transcending.

The Palestenian poetry of the eighties reveals a particular type of language which the author of the essay tentatively describes as 'the fresh language' - a tender, radiant virgin kind of language based on suggestion and allusion rather than on direct statement . This language captures the beautiful in our common daily experience and ignites it into rich significance without resorting to loud protestation, supplication, defamation or condemnation. It directs its gaze to the future leaving behind the traditional lamentation over the past and the present. In this poetry, exaggeration and verbal browbeating and exhibitionism are replaced by simplicity and the effective rhetorical use of contrast. The typical Palestinian poet of the eighties, therefore, is free of the direct statements,the emotionalism and sentimentality and the declamatory tone which characterized the Palestinian poem of the sixties and seventies; it quietly strives after intensity and condensation, hinting and alluding, and generating paradoxes.

Absence is the dominant theme in the Palestinian poetry of the eighties; it covers the idea of exile from the homeland, but expands and abstracts it into a condensed and universal example of all absences, turning 'absence' as it were into a dense oppressive presence. This is achieved, as in the poetry of Yūsuf 'Abdul 'Azīz, Walīd Khazindār, Rāsim 'Al- Madhoon, and Mureed 'Al- Barghūthī for example, by means of a vocabulary and constructions that particularize and concretize the theme.

The study concludes that what arrests our attention in the Palestinian poem of the eighties is neither a philosophical nor an ideological interest, neither its rhythms nor its intertextual relations, but rather, its vocabulary and general undulations. Through his language, aesthetic committment, and revolutionary pride, the new Palestinian poet manages at once to affirm his individuality and separateness, and his belonging.

⋆ Amgad Rayyān studies **The Poetry of Bahrain in the Light of Social Change** concentrating on two important poets of that country as models, namely 'Aballah Khalīfa and Qāsim Ḥaddād. The poetry of the former represents an attempt, on several levels, to enrich and intensify the lyrical vein in the Arabic poem. It revolves round three axes which at time run parallel to each other, and at others engage in a dialectical relation; these are : the self; the saviour; and the beloved homeland. In Khalīfa's poetry, the imagery generally follows the lines of traditional rhetoric with a few scattered exceptions, which reflect modernist tendencies. The music follows the patterns established by the modern verse movement at its inception, but the language at times displays an intermeshing of colloquial and classical Arabic in an attempt to revive popular cults and folk rituals. Generally speaking, Khalīfa's typical poem is simple in structure, of medium length, with no internal divisions. The poet seems to be more interested in rendering the suffering of his people, particularly its poor, than in any new experiments.

The poetry of Qāsim Ḥaddād, on the other hand proposes a poetic procedure fundamentally different from the traditional type. He varies his music both in terms of metre and total rhythm, and displays in his handling of language a creative adventurous spirit particularly in the areas of morphology and etymological derivation. He also consistently introduces visual formal values into the world of his poetic experience. His poems vary in length and cover the long, the short, the 'micro', and even the 'flash' poem which consists of only two or three lines. The writer concentrates on this last type of poem and studies its different techniques and procedures. He concludes by asserting the importance of the new Baḥrainī poetry as a principal tributary of contemporary Arabic poetry, illustrating its aspirations, battles, and horizons.

⋆ The last study in **This Issue** which concludes our critical excursion into the world of Arabic poetry, at least for a while, is contributed by 'Abdallah 'Al- Ghozāmī and entitled, **Women Types in Contemporary Poetry : The Crisis in Poetic Creation and the Challenges of the Age.**

He begins by examining the traditional inherited image of woman in its many variations - as a source of shame that has to be buried at birth, as an idol to be worshipped, as a queen, as simply a human being, or as the source of the earth's fertility and growth. He then proceeds to investigate the portrayal of women in poetry on the principle that the poetic portrayal demonstrates the poet's subconscious image of woman. He chooses for his analysis three particularly significant examples : the first is a poem by Ḥussein Sarḥān, a poet who in language and feeling is purely an unadulterated Arab. His poem, therefore, is an exemplary product of textual signification about women producing an image of woman that exists in the collective Arab mind, for he revives the traditional association of women with death, and their identification, and poses love and death as inevitable correlates of woman.

The second example is a text by the romantic poet Ghazi 'Al- Qusibī which fundamentally different from

Poetry of Mahmoud Darweesh. He concentrates on the poet's collection entitled **A Siege of Sea Encomiums** and tries to define the characteristics of its artistic and poetic world relying on two important critical concepts or terms : the specificity of form and the specificity of vision. He pays special attention to certain distinctive significant stylistic aspects which manifest themselves formally in the poetry, and argues that they build up a highly individualized, firm and coherent vision of a crucial and decisive historical stage the poet has lived through, and a national issue to which he related.

Mahmoud Darweesh, he argues, may historically belong to the second generation of the new verse movement in the Arab world; his artistic achievement, however, places him firmly among the pioneers and founders of modern Palestinian poetry. He started as a lyrical poet and ended as an epic one, assimilating in the process various poetic trends in modern Arabic poetry. His poetic style, therefore, combines and synthesizes aspects of the stylistic procedures and techniques of Nezar Qabbani and Muzaffar 'Al- Nawwāb on the one hand, and 'Adonis and Afifi Mattar on the other.

The poems of the collection under discussion pivot round a central dialectical axis which is based on the principle of spatial and temporal correspondence, and which generates other antithetical dualities that finally shape out the two antipodal premises of the collection's controlling meaningful equation. A"lyrical dialogic" streak runs through the collection and plays, at each intersection of its two constitutive elements, a fundamental role in structuring the poems so that three basic patterns are perceived 'a structural closed or circular pattern; an epic pattern, and the pattern of poetic memoirs. In all three the poet strives to hold in unique equilibrium the message, and code systems, i. e., the semiotization and communication systems. The essay concludes that the structural analysis of the collection proves that Darweesh's individuality of expression consists not in inventing new tools and techniques, but, rather, in his original and rich manipulation of technical features common in the poetry of modernity. The prominent and distinctive characteristics of the structure of his poetry can be summed up as the dominance of the hymnal tone; the dependence of various forms of articulation on the sounds of the letters and their rhythms; the use of myth and legend; the invocation of various historical and contemporary characters; the insistent recurrence of erotic imagery in the dialectical context of the antithetical dualism of life and death; intertextuality; and the prominence of the question mark as a principal punctuating feature of his technique of free association.

* In his essay entitled **Dream, Chemistry, and Writing,** Shakir 'Abdul Ḥamid bases his reading of Moḥamed 'Afifi Mattar's poetic collection **You're her One, She, Your Scattered Limbs** on the three concepts mentioned in the title. He suggests that man's potentials take the shape of drives that seek realization and fulfillment through various forms of activities, mental and behavioural. These activities carry over to the surface the energies latent at the deepest levels of consciousness where they are rendered in terms of images and symbolic patterns. The poet, in a continuously renewed dynamic crossing from the depths to the surface, rediscovers, time after time, his inner world, each time tapping rich new resources, and transforming the dream into writing and the writing into a kind of chemistry. The basic pivotal premises of the world of 'Afifi Mattar which constitute and crystallize its uniqueness are : the dream; "Simia'", or the old Arabic lore of natural magic based on the reading of signs and their configurations; transcendental writing; and time in its three dimensions past, present, and future.

Mattar's poetry may be difficult, but it is not incomprehensible; the difficulty arises from the fact that we often miss many of its keys. The four axial premises listed above provide the basic keys for the decoding and understanding of his poetry. Many of the images, visions, and constructions in his poetry, for instance, can be explained and made lucid in terms of the mystical idea of creation as an'overflow' of the divinity of the Godhead, while the religious Islamic lore, as collective memory, can help to illuminate the greater portion of it. Certain aspects of ancient Egyptian, Greek, and Hormuzi thought are discernible in the poetry and form a feature of its poetic structure.

Poetry, then, in the writer's view, functions in two capacities : as auto and cosmic biography; as for writing, like love, it is a fertile and productive activity which also involves a mystical experience that transcends the world of the senses; its elements carry a symbolic value that intimately relates them to the inner world of the self on the one hand, and to the 'real' external world on the other. What is more, writing intimates a hope for renewal, creativity, and progress and demonstrates the modern poet's ability and his dream of conquering the monstrous shadows of the past and dispelling them.

* Firial Ghazoul takes us in the following essay to a different area of research. Her **Language of the beautiful antithesis in the Poetry of the Eighties : the Palestinian Model** proposes that two obstacles relating to language and poetry face the Palestinian poet : the first consists in facing and standing up to the Arab official ideological discourse, and the second is opposing the current Arab poetic discourse. This necessarily makes the poet, simply through his committment to the aesthetics of the conflict, if not through a definite belonging,

poetry that carry stylistic value, then describes the effects produced by these stimulants in terms of meaning and aesthetic value. He distinguishes a group of basic linguistic stimulants which include the dual pronoun, the feminine gender, the diminutive form of the noun, the verb and the adjective, the symbolic value of colours, the joint- noun, repetition, and daily language. These stimulants are then explained and analyzed in terms of their stylistic value. A stylistic, in the writer's view is distinguishable by its relatively high rate of frequency in a text. The writer concludes by affirming the relation between the stylistic aspects of a text and the mental and emotional processes that contribute to its creation.Style, therefore, is defined as a pattern of linguistic variations which exists side by side with other such patterns, historical, regional and social.

* **Orphic Features and their Sources in the Poetry of Adonis** by Ali Aḥmad al- Shar' studies the extensive and frequent use made of the legend of Orpheus by the poet Adonîs who, together with other Arab poets like Al-Sayyâb, Khalil Hawi and Yûsuf Al- Khal, was deeply influenced by the legends of Tammuz and the Phoenicians. In two poems by Adonis, namely "Orpheus" and "The Mirror of Orpheus", the Orphic features are particularly prominent, and they recur and assert themselves in "The Head and the River", a relatively long dramatic poem which appeared in his collection **Theatre and Mirrors.** Of the literary sources Adonis drew on in portraying the legendary Orpheus. Ovid's **Metamorphoses** is the most important. He obviously followed in Ovid's footsteps when he showed Orpheus in the character of an artist and adventurer, then in the character of an old man and a failure. He also borrowed the details of his death and mutilation and manipulated them poetically in his unique fashion in a poem called "The Songs of Mehyar of Damascus" where he used Mehyar as his persona then made him don the mask of Orpheus. Adonis also drew on "Plato's Republic" in portraying Orpheus's relation to women and in identifying the male- female conflict with the conflict between life and death. In this work, as has been noted, Orpheus's soul chooses to be reincarnated as a swan since to take the shape of man entails birth and contact with the female race that has caused his destruction.

Like most Orphic poets, Mr. Al- Shar' notes, Adonis in his poetry gives the character of Orpheus a phoenician dimension; he also mixes the Orphic legend with the legend of Icarus on the one hand, and with the stories of the sacred books on the other. The essay then proceeds to compare Adonis s with Rilke's treatment of the Orphic theme in two of the latter poet's works, the **Duino Elegies (Duineser Elegien)** and **Sonnets to Orpheus (Die Sonette an Orpheus)**, which crystallize the symbolic essence of the legend, i. e., the idea of breaking the barrier between life and death. The German poet's handling of the legend carries a clear existentialist stamp, which is ultimately affirmative and positive, free of nihilism or any sense of the absurdity of human existence. The comparison concludes that the similarities between Rilke and Adonis extend beyond their interest in Orphism to cover their total philosophical visions, their poetic style, and even certain of their imagery.

* Along the same lines, though using a different approach, Bin'isa Bu Hmalah writes about **The Orphic Vision and the Possible Consciousness in the Poetry of Al-Faytoori.** The essay proceeds from a central question about the nature of the' world view' expressed in 'Al-Faytoori's poetry, the poet being a representative member of a distinct sector or a particular group, namely the 'blacks', and attempts by means of a structural analysis of the poetry to discover and define it.

The author notes that Al- Faytoori's poetic diction which insistently communicates a sense of urgency and immediacy that reflects its intimate human quality, uses various temporal and historical references to establish a central binary opposition or polarization of the white man and the black man. This significant antithetical duality manifests itself in the treatment of time and history and controls the total scope of the work. The texts communicate two conflicting discourses : the black as the present effective discourse which reacts to the aggressive historical white discourse.

The writer concludes his analysis by distinguishing two specific meaningful structures in the text, one represents the destruction of the sense of identity, and the other its recovery. Orphism, not in the limited sense, but in its wider symbolic implications, is then specified as the background which controls the mechanism of fermentation which produces the poet's vision. The Greeks had read into the legend of Orpheus a symbolic meaning : the awakening of the Greek collective conscience, and the birth of their collective identity at one stage of their history. It is, perhaps, this same symbolic value that we frequently come across in negro literature, be it poetry or fiction. The analytical reading of the structure of Al-Faytoori's poetry ultimately reveals its similarity to the structure of meaning in the Orphean legend, as well as several evidences of similarity in the significant handling of details and the imaginative treatment of the material. These similarities form what could be described as latent fields of meaning which in one way or another contribute to the weaving of the textual space of the poetic expression.

* Mohamed Salih Al- Shanti follows with an investigation of **The Specificity of Vision and Formation in the**

coloured by a degree of existentialism; it expresses a desire to preserve what is left of the past, to preserve its own integrity and coherence by adhering to the values which inform the text of the discourse in its entirety.

* In the next essay, entitled **The Dramatic Structure of the Modern Poem : A Study of War Poetry,** we move with Ali Ga'far Al- 'Allāq from the in- depth analysis of particular works to the study of general artistic phenomena. He argues that the war poem is the product of a moment of physical and mental tension and turmoil, and, therefore, represents the collision and conflict of ideas, wills, and desires. Besides, the war poem does not portray or deal with a complete and finished experience, but with experience in the making. This makes the war poem, by its very nature, dramatic, since the artistic patterning of the experience is simultaneous with the incidence and development of the experience itself.

Dramatic expression in poetry, the writer argues, takes various forms; the use of dialogue is only one of several aspects which include the multiplicity of voices and points of view, irony, and contrast. Dramatic poetry tends also to condense and intensify; this gives it a dynamic quality and a sense of urgency which influences the rendering of it, giving it a particular flow and vitality. War is in one sense a ferocious confrontation between life and death, and as such is a manifestation of the great cosmic drama. Therefore, a war poem which draws upon the cultural heritage for its values and symbols establishes, in fact, a contact between the past and the present, and expresses in terms of a particular event the universal experience of man's confrontation with death and the forces which threaten him with destruction.

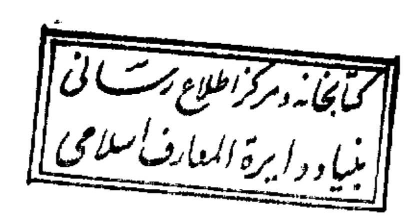
In expressing the present war experience in Iraq, Iraqi poets have followed different routes : some are content to describe and document; some delve under the surface to the depths; some tend to contemplate and examine, while others are satisfied to give a total overview of the event. A dramatic poem is not necessarily a poem that simply manifests features we usually connect with drama, or carries a theatrical potential. The dramatic quality of a poem consists essentially in the elements of internal movement, point and counterpoint, the conflicts of the inner and outer worlds, of dream and reality, of spirit and matter. In the work of several Iraqi poets, such as Yusuf Al- Sa'igh, Ḥameed Sa'id, Sami Mahdi, and Yasīn Taha 'Al- Ḥafiz, as well as others, this dramatic quality reveals itself in varying degrees; sometimes it is tinged with lyricism so that the poem comes very close to Browning's idea of the lyrical- dramatic poem, i. e., the poem which unites a lyrical form with a dramtic structure. In the dramatic war poems, the essay concludes, the dramatic hero gets special attention and is treated as the central consciousness in which the action and the drama take shape.

* The following study, **Artistic Performance and the Modern Poem** by Rajā' 'Id, takes account of the many potentials, in terms of language, music, imagery, and structure, of the new form of the modern Arabic poem. In this new form the foot rather than the metrical line becomes the principal rhythmical unit, and consequently the poet can vary the length of his lines and the number of feet. This helps, to turn rhythm into a functional and organic part of the structure of the poem. Language in the modern Arabic poem too has undergone a change : it has become more complex, more condensed and intensified, and geared to poetic expression rather than to external description; it has given up the traditional poetic diction and with it the mechanical use of imagery. The study demonstrates that the modern Arabic poem has succeeded in working out new and varied linguistic, rhythmical and metaphoric patterns in its attempt to grapple with and render the complex reality of the Arab world today.

* Khalid Sulimān, on the other hand, concentrates on **The Phenomenon of Ambiguity in Free Verse** and investigates it in the light of past and present critical views. He first examines what Al- Gorgani, Al- Amidi, and Al-Qartajani had to say about it, then reviews the concept as it occurs in modern western criticism, affirming the influence of Empson's seminal book on the subject entitled **Seven Types of Ambiguity**; then he moves on to modern Arab criticism.

In this latter field he examines the relation between the incidence of ambiguity and the use of symbols, drawing on the views of two modern Arab critics, namely, Dr. 'Izz 'Al- Din Isma'il and Dr. Mohamed Al- Hadi 'Al-Tarabulsi. Admitting the difficulty of reaching a full explanation of this phenomenon, the writer proceeds to list four types of ambiguity, symbolic, verbal, referential and metaphorical. He traces the occurence of one or more of these types in the poetry of Khalīl Ḥāwī, Badr Shākir 'Al- Sayyāb, Maḥmoud Darweesh and 'Adonīs, among others. The four ambiguity distinguished by the writer, however, do not form an exhaustive list, as he admits; other types of ambiguity, such as the grammatical and syntactical, are not fully discussed.

* In **Stylistic Aspects of Ṣalāh Abdul Ṣaboor's Poetry** Mohamed 'Al- 'Abd begins by drawing attention to the fact that little critical attention has been paid to the stylistic and linguistic characteristics of Abdul Ṣaboor's poetry though its ideological content and musical innovations have been extensively discussed. The writer proceeds in his stylistic analysis in two stages : first he distinguishes and describes the linguistic stimulants in the



THIS ISSUE

ABSTRACT

Modern Arabic poetry has never been absent from **Fusul's** spheres of critical interest; it has always figured in different capacities in its previous issues. This time, however, it becomes the centre of attention and the focal point of several tentative critical approaches.

This Issue begins with an analysis of **Shawqi's "S-Rhymed Poem" in the light of the Criteria of Classical Arabic Poetry** by Jaroslav Stetkevych. The analysis which is conducted on three levels of reading- descriptive, steucturalist, and along the lines of traditional Arabic rhetoric- seeks to prove that this poem typifies the formal structural consciousness inherent in Arabic poetry throughout its history. The writer argues that the traditional view of the classical Arabic poem which concentates on its purely formal aspects, and takes for its criterion the principle of metrical unity and regularity fails to provide an adequate understanding of the poetic heritage in its various stages and varieties. A structuralist approach would provide such an understanding; it would enable us to realize, for instance, he goes on to argue, that Shawqi's "Seeneyah" (S- Rhymed Poem) is not simply a mere metrical and formal copy of an older poem ("Ewan Kisra" : Khosrau's dias or estrade by the Abbasid poet Àl- Buhturī), but an instance of a particular consciousness of a traditional form at a certain moment in history. Shawqi and Àl- Buhturī may have adhered to the same formal norms, he concludes, but they handled them differently.

* Bashīr Àl- Qamarī follows with **A Descriptive Semiological Approach** to another of Ahmed Shawqī's poems, **"The New Andalusia"**. The purpose of the study is to establish two tentative critical terms, namely, 'poetic expression' and 'world- view' as guidelines in the analysis of poetry, and to draw certain conclusions which could be applied to other similar texts of the classical revival movement in Arabic poetry. He begins by deconstructing the text of the poem proceeding from the title to the introduction which creates an image of total devastation. This image, he argues, forms the textual background of the poem and controls the process of sign production. The image of waste and devastation evokes the idea of collapse or downfall with its related lexical web which, in turn, evokes similar ideas, and generates other verbal networks. These verbal networks or webs are bound together by a relation of solidarity to create and build up a real feeling of calamity. The descriptive deconstruction of the poem concludes that Shawqi's poetic expression reveals two ideologies : one artistic and aesthetic which controls the choice of tone, style, and diction, and the actual writing, in the Barthian sense, and another which expresses a 'world- view' in Lucien Goldmann's sense of the term. the poet's world- view in this text reveals itself in a two- sided discourse : One side reflects the logic of the aristocratic ideology which upholds the Ottoman Caliphate as a religious and political symbol, and the other reflects the ideology of other social groups supporting the Caliphate on the popular level. On the vocal and tonal levels the discourse expresses several ideologies and identifies and focuses a state of oscillation between the religious, the popular, and the aristocratic discourses. The language of the text too varies in its emotional tone : it moves from a general sense of bereavement, to a note of grief, sorrow, and distress, to a meditative personal note. Shawqi's world-view, or vision, the essay concludes, is essentially tragic,



Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

MODERN ARABIC POETRY

○ Vol. VII ○ No. 1, 2 ○ October 1986/March 1987